

10.18132/LFZE.2016.14

SÁRY BÁNK

SÁRY LÁSZLÓ KREATÍV ZENEI GYAKORLATAI
JOHN CAGE MŰVEINEK TÜKRÉBEN

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2015

10.18132/LFZE.2016.14

10.18132/LFZE.2016.14

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
28. számú művészet- és művelődéstörténeti tudományok
besorolású doktori iskola

SÁRY LÁSZLÓ KREATÍV ZENEI
GYAKORLATAI
JOHN CAGE MŰVEINEK TÜKRÉBEN

SÁRY BÁNK
DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS
2015

Sáry Bánk

Sáry László Kreatív zenei gyakorlatai John Cage műveinek tükrében

1. Bevezetés	1
1.1. Sáry László és az Új Zenei Stúdió	3
2. A Kreatív zenei gyakorlatok	5
2.1. Előzményei, kialakulása	5
2.1.1. Tatai zeneterápia	8
2.2. A Kreatív zenei gyakorlatok I. kötetének II. részében szereplő harminc gyakorlat (az 1999-es kiadvány alapján)	11
2.2.1. John Cage munkásságának rövid bemutatása	12
2.2.2. A 4'33" és a Kreatív zenei gyakorlatok	16
2.3. A Kreatív zenei gyakorlatok II. kötete (a 2012-es kiadvány alapján) ..	37
3. XX. és XXI. századi kreatív tanítási módszerek ismertetése, különbözőségük, hasonlóságuk, kapcsolatuk egymással, illetve Sáry László módszerével	60
3.1. Tantárgyként, kurzusként a gyakorlatban	79
4. Utószó	84
5. Függelék	85
6. Bibliográfia	86

Köszönetnyilvánítás

Köszönettel tartozom elsősorban édesanyámnak és édesapámnak, akik kis gyermekkorom óta a legnagyobb szeretettel segítették zenei pályám alakulását biztatásukkal, kritikájukkal, észrevételeikkel, legfontosabbként pedig azzal, hogy példaként tekinthettem arra a magatartásra és szemléletre, ahogy a mindennapjaikat élik és amit ezáltal felém is közvetítettek.

Édesapám életműve egyértelműen követendő példa a számomra, Kreatív zenei gyakorlatai pedig a legfontosabb tanulmányok, melyek mélységeiből a mai napig, mindig újabb és újabb ötleteket meríthetek. Értekezésemhez nyújtott segítsége felbecsülhetetlen értékű.

Köszönettel tartozom a konzervatóriumi és zeneakadémiai tanárainknak, akikkel sokszor egyetértve, vagy az övéktől éppen más szellemiséget képviselve megerősítettek ennek a kivételes hivatásnak az állhatatos gyakorlásában.

Köszönettel tartozom továbbá feleségemnek és kisfiúknak, akik jelenlétükkel inspirálták munkám megvalósítását.

Sáry Bánk
2015.

10.18132/LFZE.2016.14

1. Bevezetés

Egy életre szóló felbecsülhetetlen értékű szellemi örökség az, melyhez - szerencsémre - még édesapám életében hozzájuthattam Kreatív zenei gyakorlatai és ezzel együtt egész életműve megismerésével. Természetesen rajtam kívül bárki részese lehet felfedezésének, ha nem is kerül annyira közel a szerzőjükhöz, ahogy én az egyik legszorosabb rokoni kapcsolat által.

A legtöbb, a Kreatív zenei gyakorlatok kialakulásával és kipróbálásával összefüggő általa a könyvben említett helyen én magam is jelen voltam. Először - az 1970-es évek végén és az 1980-as évek elején - mint kisgyermek, később már aktív résztvevőként foglalkozásain és természetesen koncert hallgatóként műveinek bemutatóin. 2002-től több, mint tíz éven keresztül pedig részem volt a másik oldalról is kipróbálni – mint a gyakorlatok vezetője a budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetem zenei tanszékén – és a saját bőrömmön tapasztalni, miért is nevezte Sárosi László Kreatív zenei gyakorlatoknak zenei gondolkodásának esszenciáját, mely a résztvevők mellett a foglalkozások vezetőjétől is legalább annyi kreativitást vár el.

Mivel hamar kiderült, hogy nekem is a zene, ráadásul a zeneszerzés a legfontosabb, egyértelmű volt, hogy értekezésemben azzal a témával szeretnék foglalkozni, ami kezdetektől közel állt hozzám és a legmeghatározóbb volt számomra.

Sárosi László kompozícióinak gyermekkoromtól kezdve a mai napig tartó folyamatos hallgatása és aktív gyakorlása, később műveinek tudatosabb tanulmányozása és azok eredetének kutatása a XX. század egyik legnagyobb hatású amerikai zeneszerzőjéhez, John Cage-hez vezetett el. A szerző sok egyértelmű írásbeli hivatkozása mellett az egész Kreatív zenei gyakorlatok szellemisége is több ponton Cage filozófiáját idézi. Ezért tartottam érdekesnek ha az egyértelmű illetve a kevésbé egyértelmű összefüggésekre próbálok rávilágítani John Cage és Sárosi László művei között.

Számomra különleges és új élményt jelentett behatóbban és az elméleti oldalról közelítve foglalkozni édesapám Kreatív zenei gyakorlataival. Igaz, hogy a zenei játékokat gyerekkorom óta ismertem és az első velük való találkozásom is a gyakorlatok egyik legfontosabb ismérve felől, a bennük való aktív tevékenységen keresztül történt (a budapesti, óbudai Mókus utcai zeneiskolában az 1980-as

Sáry Bánk: Sáry László Kreatív zenei gyakorlatai John Cage műveinek tükrében 2 években), éppen ezért jelent számomra is új eredményt a gyakorlatokkal egy más szinten való foglalkozás.

Sáry László 1999-ben megjelent könyvéről napvilágot láttak rövidebb írások, cikkek, recenziók melyeket én is áttanulmányoztam, de a kialakulásukról, eredetükről csak érintőlegesen juthatunk belőlük információhoz. A később, 2012-ben a Zeneműkiadó gondozásában megjelent második kötetről még kevesebb ismertető áll rendelkezésre. Ezért tartom fontos eredménynek ezt az átfogóbb értekezést, melyben a legfontosabb szellemi kapcsolatot jelentő zeneszerző – John Cage – egyes műveinek fényében kaphatunk képet Sáry László munkásságának egyik legszerteágazóbb és legnagyobb jelentőségű munkájáról; a Kreatív zenei gyakorlatokról.

Disszertációm elején, Sáry László életútja és az Új Zenei Stúdió ismertetése után a Kreatív zenei gyakorlatok előzményeit, kialakulásának körülményeit kutatom, többek között Sáry László zeneterápiás tevékenységének alapján. Ezután következnek a Kreatív zenei gyakorlatok, melyek bemutatására Sáry László eddigi két kötetben megjelent munkáit használtam fel.

Ezekben a fejezetekben keresem a kapcsolatot Sáry László művei és John Cage életművének fontos állomásai, felfedezései között. A második fejezet végén, konkrét művekkel való összehasonlításban láthatjuk az inspirációk és az azokból létrejött zeneművek kapcsolódási pontjait. A harmadik fejezetben egy összehasonlítást próbálok nyújtani a XX. és XXI. század zenetanítási módszerei és Sáry László Kreatív zenei gyakorlatai között, majd a fejezet végén egy összefoglalót a pedagógia gyakorlatban történt tapasztalatairól.

1. Bevezetés - 1.1. Sály László és az Új Zenei Stúdió

Sály László a kortárs zene egyik meghatározó alakja. 1966-ban szerzett zeneszerzői diplomát. 1970-ben Eötvös Péterrel, Jeney Zoltánnal, Kocsis Zoltánnal, Kurtág Györggyel és Vidovszky Lászlóval, megalapította a kortárs zene akkori és azóta is legizgalmasabb műhelyét, az Új Zenei Stúdiót, amely 1972 és 1990 között több mint 600 kortárs zenei művet mutatott be.¹

Az Új Zenei Stúdió mibenlétéről – melyről később még szó lesz, – Wilhelm Andrástól ezt olvashatjuk:²

Az 1970-ben megalakult Új Zenei Stúdió annak a felismerésnek köszönheti létét, hogy a mai zeneszerzés sem választható el a gyakorlati zenéléstől, hogy az alkotás: kutatás is, hogy a komponista számára új lehetőségeket nyit, ha önmaga is részt vesz darabja megszólaltatásában. Az Új Zenei Stúdió mintegy három esztendeig zárt műhelymunkával, improvizációval, hangszeres és énekes előadókval való állandó együttműködéssel kezdte meg munkáját, és ezen belül a legegyszerűbb zenei alapanyagok viselkedésmódjának tanulmányozásával és feldolgozásával.

Az Új Zenei Stúdió 1970 és 1990 között, mintegy húsz éven keresztül a KISZ Központi Művészegyüttes keretein belül működött. A Művészegyüttes Kamarazenekarát már az 1960-as évektől Simon Albert vezette, aki az Új Zenei Stúdió szellemi atyjának tekinthető, melynek célkitűzései között a legfontosabbakként a következőket találjuk: az új zenei gondolkodás meghonosítása, idehaza ismeretlen kortárs repertoár bemutatása, elmélyült próbamódszer külső elvárások kiszolgálása helyett.³

A Stúdió műhelyként működött, melyben a zene létrehozása-élése volt elsődleges. A legfontosabb egy-egy zeneszerzői gondolkodás elsajátítása és továbbgondolása volt, emellett a Stúdióra hárult mindazoknak a két-három évtizedes

¹ Varga Lajos Márton: "Csak az időjárás-jelentést nézem meg. Sály László Erkel-díjas zeneszerző műveiről, munkájáról, napjairól." *Népszabadság* (2011. április 2.)

² Sály László *Csigajáték* című szerzői lemezének ismertető szövegéből. Hungaroton SLPX 12060 1979.

³ Dolinszky Miklós: *Csoport és egyén a 20. század magyar művészetében*, A Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia ülészaka az MTA 2009. évi, májusi közgyűlésének keretében tartott előadásának felhasználásával (<http://mta.hu/fileadmin/2009/05/dolinszky.pdf>, utolsó megtekintés: 2014. szeptember 3.)

Sáry Bánk: Sáry László Kreatív zenei gyakorlatai John Cage műveinek tükrében 4
 fejleményeknek megismertetése és feldolgozása, amelyek az 1950-től ideológiai karanténban élő Magyarországra hivatalos úton már nem juthattak el.⁴

Az önálló stílusú és gondolkodású szerzők példa nélküli együttműködésének szakmai tisztasága abban állt, hogy nem érvényesülésük megkönnyebbítésére szövetkeztek, de még csak nem is pusztán szakmai barátságuk tartotta össze őket; tisztán azért hozták létre műhelyüket, hogy zenei természetű kérdésekre keressenek választ, zenei jellegű problémákat oldjanak meg együtt.⁵

Sáry László az 1980-as évek eleje óta áll kapcsolatban a színházzal. Több darabhoz írt kísérőzenét, 1990-ben elvállalta a Katona József Színház zenei vezetését, ugyanettől az évtől kezdett tanítani saját módszerével a Színház- és Filmművészeti Egyetemen. Ezt az új zenei gondolkodás alapjaira összpontosító Kreatív zenei gyakorlatok nevű módszert az 1970-es évek közepétől tucatnyi országban tanította. Pályafutása során Sáry László százhusznál is több, az európai hagyományoktól olykor erősen elütő művet írt az egy-két hangszerre szerzett daraboktól, a madrigálokon, a kamarazenén a misztériumjátékon át a zenekari művekig vagy az operákig. 1979-ben Kassák Lajos-díjat, 1986-ban Erkel-díjat, 1993-ban Bartók Béla–Pásztory Ditta-díjat kapott, a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia tagja (1999), érdemes művész (2000), kiváló művész (2008).⁶

⁴ I.h.

⁵ Malina János: „Folyamatos jelen – 40 éves az Új Zenei Stúdió”. *Muzsika* LIII/12 (2010. december).

⁶ Varga Lajos Márton: “Csak az időjárás-jelentést nézem meg” (Lásd az 1. lábjegyzetet)

2. A Kreatív zenei gyakorlatok - 2.1. Előzményei, kialakulása

Sáry László Kreatív zenei gyakorlatai, melynek eredete az 1970-es évekre nyúlik vissza⁷ és melyet tantárgyként 1990-től huszonegy éven át tanított a budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetemen⁸, és melyet mai napig tanít a budapesti Kommunikációs Főiskolán⁹, véleményem szerint művészetében nagyon sokrétű módon, nagyon sokféleképpen van jelen és több szállal kötődik John Cage művészetéhez. A következőkben erre a sokrétűségre, és kapcsolatra szeretnék rávilágítani.

A szűken értelmezett Kreatív zenei gyakorlatokat,¹⁰ melyeket a szerző nevez így immár második kötetének címeként, éppen a két kötet szembetűnő különbözősége miatt is két részre osztanám.

Elsősorban gondolok itt a Kreatív zenei gyakorlatok első kötetére¹¹ könyv formájában, amely ezzel a címmel 1999-ben jelent meg a pécsi Jelenkor kiadó gondozásában. A könyv, mely 2000-ben angol, 2006-ban német nyelven is elérhetővé vált, több részre tagolódik. Az elején egy tanulmányt olvashatunk, melyben a szerző megismertet bennünket a gyakorlatok eredetével, kialakulásával, ezzel együtt megérthetjük belőle zenei gondolkodásának legfontosabb elemeit is.

Beszédes azoknak a zeneszerzőknek a neveit olvasnunk, akiket elsőként említ meg¹² mint olyanokat, akiknek zenéjét tanulmányozva, a 60-as évek végén a zeneakadémia elvégzése után a tanulmányoktól erősen befolyásolva, új utat mutattak számára a „klasszikus, európai gyakorlattól”¹³. Ehhez kapcsolódik még egy fontos gondolat a könyv elejéről, amelynek ajánlásában ezt olvashatjuk:

Több évtizedes zeneszerzői és előadói pályafutásom során – amely több, mint száz mű megírását és még több kortárs mű előadását eredményezte – nagyon sok, a kor zenei

⁷ Sáry László: *Kreatív zenei gyakorlatok* (Pécs: Jelenkor, 1999), 25. oldal. illetve Sáry László: *Kamarazene tetszőleges együttesekre. Zenei társasjátékok, kreatív zenei gyakorlatok*. Z.14771 (Budapest: Editio Musica Budapest, 2012), Hangnégyzet, Mágikus C (1972), Kerekezés (1973).

⁸ <http://www.sary.hu/sarylaszlo/magyar/eletrajz.htm> (utolsó megtekintés: 2015. január 2.)

⁹ I.h.

¹⁰ Látni fogjuk, hogy Sáry László legtöbb műve értelmezhető kreatív zenei gyakorlatként, mivel a kreatív zenei gyakorlatok sokszor egyes műveiből származnak és a gyakorlatok is átalakulnak koncert darabokká. A „szűken értelmezett” kifejezés számomra a két ezzel a címmel megjelent kiadványra vonatkozik.

¹¹ Sáry László: *Kreatív zenei gyakorlatok* (Pécs: Jelenkor, 1999)

¹² Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff, Frederic Rzewsky, Tom Johnson. Sáry László: *Kreatív zenei gyakorlatok* (Pécs: Jelenkor, 1999), 13. oldal.

¹³ I.h.

arculatának kialakítása szempontjából jelentős zenét játszottam. E kötet összeállításakor munkám csupán annyi volt, hogy a különböző művekhez alkalmazott műhelymunkákat, tanulmányokat és etűdöket összegyűjtöttem és megpróbáltam rendszerezni azokat. Köszönettel tartozom ezért mindazoknak a zeneszerzőknek, akiknek művei és műveik előadásának tapasztalatai segítségemre voltak.

Tehát itt az egyik nagyon fontos műhelytitokra derül fény, miszerint az Új Zenei Stúdióban¹⁴ valószínűleg éppen a felsorolt zeneszerzők és más kortárs szerzők kompozícióihoz tanulmányok, műhelymunkák, etűdök készültek, amelyek alapanyagul szolgáltak a könyvben található gyakorlatokhoz. Mi több, a szerző itt szerényen úgy fogalmaz, hogy a dolga „csupán annyi volt”, hogy ezeket az etűdöket, műhelymunkákat összegyűjtötte és kötetbe rendezte.

A gyakorlatok eredetének, kialakulásának másik fontos forrására a könyv egy későbbi részén találunk utalást; Sáry László 70-es évekbeli zeneterápiás tevékenységére.

A könyv ezen részén¹⁵ a szerző annyit említ meg, hogy:

1976-ban pszichiáter barátom kérésére az akkor frissen készült kompozícióm – Kotyogó kő egy korszakban – lejátszottam a tatai elmeosztály betegeinek. Meglepetésemre ugyanazt a pozitív hatást és eredményt tapasztaltam, mint a koncertlátogató közönség, vagy egy zenészekből álló hallgatóság esetében. Ekkor határoztam el, hogy darabjaim mintájára készítek olyan gyakorlatokat, amelyeket a betegekkel együtt képesek leszünk feldolgozni és megoldani, ill. előadni. Ez időtől kezdődik aktív zeneterápiás tevékenységem. [...] Ezzel párhuzamosan egy zeneiskolás csoporttal – a budapesti Mókus Utcái Zeneiskola növendékeivel – évekig foglalkoztam, hogy gyakorlataimat többféle szinten is kipróbáljam.

Itt már azt is megtudjuk, hogy saját darabjai mintájára készít olyan gyakorlatokat, amiket akár zenét nem tanult¹⁶ résztvevőkkel is képesek lesznek feldolgozni, megoldani és előadni. Ezek szerint az Új Zenei Stúdióbeli zeneszerzői és aktív előadói periódussal párhuzamosan, – amelyben kortárs szerzők műveihez készültek különböző gyakorlatok, etűdök, – egy másik folyamat is megindult,

¹⁴ Lásd 1.1. Sáry László és az Új Zenei Stúdió

¹⁵ Sáry László: *Kreatív zenei gyakorlatok* (Pécs: Jelenkor, 1999), 25-26. oldal.

¹⁶ I.m. 11. oldal.

amelyben Sály László saját darabjai mintájára – ahogy ő fogalmaz, de látni fogjuk, hogy akár művei kivonataként is¹⁷ – készít kreatív gyakorlatokat.

¹⁷ Sály László: *Kreatív zenei gyakorlatok* (Pécs: Jelenkor, 1999), 14. oldal. „...a gyakorlatok kiinduló pontja majdnem minden esetben egy létező zenedarab volt”.

2. A Kreatív zenei gyakorlatok - 2.1. Előzményei, kialakulása - 2.1.1. Tatai zeneterápia

A tatai zeneterápiás tevékenység sikerére példa – és az abban az időben született gyakorlatokra is fény derül – ha meghallgatjuk azt a „kislemezt”¹⁸, amit a zeneterápia bemutatásaként lemezre rögzítettek 1982-ban a Tatai Kórház Ideg- és Elmeógyógyászati Osztálya betegeinek közreműködésével, Sáry László és dr. Németh Béla vezetésével.

A 14 perc hosszúságú hanfelvételen négy kompozíció szerepel; Hangnégyzet (1977), Hommage à Tata (1979), Dob és tánc (1981), Aritmia-ritmia (1982).

A lemezen elején szereplő Hangnégyzet című kompozíció, – mellyel később még találkozunk a Kreatív zenei gyakorlatok második kötetének legkorábbra datált műveként (1972) – itt egy kórus kompozícióként jelenik meg *a capella* énekhangokon. A darab, mely több változatban feltűnik Sáry László életművében,¹⁹ ebben az esetben kreatív zenei gyakorlatként, irányított improvizációként szólal meg koncertszerű előadásban, méghozzá egy zenét valószínűleg nem, vagy legalábbis nem professzionális szinten tanult pszichiátriai intézeti csoport előadásában. Ezen esetben az 1972-ben készült Hangnégyzet című kompozíció hangzásában és szellemében van jelen, nem pedig a pontos hangmagasságokat és ritmusértékeket tekintve. A lemezen hallható mű fontossága véleményem szerint abban rejlik, hogy rávilágít egyrészt a szerző alapvető zeneszerzői gondolkodásának egyes lényeges elemeire,²⁰ amit a könyv elejének tanulmányában, a 14. oldalon olvashatunk;

Zeneszerzői munkám folytatásához, nem sokkal a diploma megszerzése után, kétféle út adódott számomra. Az egyik: felkutatni és nagyító alá venni a hang legjellemzőbb összetevőit (hangmagasság, időtartam, hangerő, hangszín, hangok közötti szünetek) és lehántani mindazokat a nem zenei [...] rétegeket, amelyek évszázadok óta rájuk rakódtak. [...] Másik lehetőségem az volt, hogy előnyben részesítsem azokat a folyamatokat, amelyeket nem valamilyen előre kitervelt szándék vagy dramaturgia, hanem más törvényszerűség irányított. Figyelmem ekkor a véletlen meghatározói és törvényszerűségei felé fordult.

¹⁸ Hungaroton kiadó, KR 946, 1982.

¹⁹ Szitha Tünde: „Paródiák és metamorfózisok Sáry László műveiben” *Muzsika* XXXXII/1 (1999. január): 30-39. 36. oldal.

²⁰ Később látni fogjuk, hogy ezek az elemek nagyban összecsengenek John Cage gondolataival is.

Másrészt amit ebben a négy perces kis kompozícióban hallunk, az a Kreatív zenei gyakorlatok című 1999-es könyv második részének²¹ 4-13. gyakorlatának összegzése és egyfajta koncertszerűen előadott változata. A résztvevő játékosok azt az instrukciót kapják, hogy szabadon választva a magyar nyelv magán és mássalhangzói közül tetszőleges hangmagasságon, – a felvételen hallhatóan lehetőség szerint a mássalhangzókat is bizonyos hangmagasságon szólaltatják meg – hosszú hangokat énekeljenek, majd minden énekelt hang után megközelítőleg azonos időtartamú szünetet hagyjanak. Ebben a darabban, melynek minden újabb megszólalása teljesen más hangzást eredményez benne vannak Sály idézett fontos zenei gondolatai mind a hang alapvető tulajdonságainak vizsgálatáról és fontosságáról, mind pedig a véletlen szerepéről.

A lemez második hangfelvétele az Hommage à Tata (1979). A majdnem három perces darabban már hangszereket hallunk, még hozzá ütőhangszereket, amelyek az énekhang és testünk hangjainak felhasználása, megszólaltatása mellett ugyanolyan fontos elemként vonul végig a kreatív gyakorlatokon. Dramaturgiáját tekintve kétféle ütőhangszer – a bőr és fém – hangszínbeli játékát aknázza ki a gyakorlat, amelynek elején a játékosok, különböző hangolású dobokon gyors alapüktetéssel kezdenek. körülbelül 240-es pulzációval, – itt a hangszerek megjelenése és a gyors tempó is kontrasztként hat a lemez első számához képest, – majd ez áttűnik egy fele tempóban megszólaló fém harangokon játszott ritmikára, hogy a végén visszaúszva újra a doboké legyen a szerep.

A lemez másik oldalán harmadik számként a Dob és Tánc (1981) következik. A darab újra egy kórus kompozíció,²² de itt az előadók ütőhangszereket is megszólaltatnak (fém csengőket) összefoglalva ezzel az első két zenemű hangzását. Az ugyancsak három perc körüli darab felépítését elemezve egy eddig nem említett, de Sály László műhelyében, kreatív zenei gyakorlataiban sokszor fellelhető nagyon fontos zeneszerzői szervező, konstrukciós elemre, a számokkal létrehozható, felépülő, illetve lebomló folyamatokra bukkanunk. Egy háromszólamú kánont hallunk – négy ütem eltéréssel a szólamok között, – melynek minden ütemét négyszer kell megismételni. Az ütemek felépítése szigorú szabályt követ; minden szótag után egy egységnyi (negyed értékű) szünet áll, a játékosok a szünetre ütnek a csengőjükkel. A szótagok száma pedig minden ütemben egyre több, míg eléri az öt

²¹ Sály László: *Kreatív zenei gyakorlatok* (Pécs: Jelenkor, 1999), II. rész, Gyakorlatok, példák és magyarázatok. 29. oldal.

²² Szövegét a szerző állította össze Weöres Sándor azonos című költeményének felhasználásával.

Sáry Bánk: Sáry László Kreatív zenei gyakorlatai John Cage műveinek tükrében 10 szótagot (csönd, fény, zsong, zeng, ring), ahonnan csökkenni kezd, hogy a darab végére újra egy szótag és a hozzá tartozó szünet (csengővel megszólaltatva) négyszeri ismétlésével fejeződjön be.

A lemez befejező darabja az Aritmia-ritmia (1982), amely újra egy ritmikus gyakorlat különböző ütőhangszereken előadva több, mint négy percben. Ebben az egyre gyorsuló ritmusjátékban a vezető feladata az, hogy azonos időközönként – kezdetben lassan és halkán – megszólaló ütések alig észrevehetően folyamatosan gyorsítsa és erősítsen. A játék vége, amikor a játékosok közül már senki nem tud lépést tartani a vezető sebességével – a vezető egy intéssel befejezi a játékot.

A játékosok feladata az, hogy a választott ütőhangszereiken kövessék a vezető egyre gyorsuló ritmusát. A darab elején még csak egy-két hangot játszva, utána mindig hosszú szünetet tartva, majd egyre több hangot megszólaltatva, a gyorsítás arányában egyre kevesebb szünetet tartva, míg a végén már teljesen együtt játszva a játék vezetőjével és annak hangszerével.

Azért is tartottam fontosnak részletesebben bemutatni a zeneterápiás lemezen szereplő négy kompozíciót, mert egyrészt az egyik legeredetibb és leghitelesebb hangzó anyagnak tartom, amely a gyakorlatok kialakulásának idejéből fellelhető, másrészt nagyon sok olyan elemet fedezhetünk fel ezekben a művekben, – a véletlen szerepe, szünetek, csendek fontossága, ritmikai struktúrák használata, a hangok egyenjogúsága – melyek John Cage felfedezéseihez, filozófiájához nagyon közel állnak.

2. A Kreatív zenei gyakorlatok - 2.2. A Kreatív zenei gyakorlatok I. kötetének II. részében szereplő harminc gyakorlat (az 1999-es kiadvány alapján)

A Kreatív zenei gyakorlatok című könyv elején található tanulmány után következnek maguk a gyakorlatok, még hozzá harminc különböző, különálló, illetve egymásra épülő zenei játék, melyeknek érdekessége, hogy kivétel nélkül szövegesen megfogalmazott instrukciók tartalmazzák a megvalósításhoz szükséges zenei, – vagy akár nem csak zenei – gondolatokat.

A könyv második részében szereplő harminc gyakorlat különböző csoportosításban függ össze egymással:

Az első gyakorlat; Hallgasd!, kezdetként, kiindulási pontként áll egymagában.²³ Amilyen egyszerűnek tűnik, – a szerző meg is jegyzi, hogy gondolkozott rajta, hogy kell-e egyáltalán valamilyen magyarázatot fűzni ehhez a gyakorlathoz²⁴ – olyan mély értelmű és bonyolult is egyben.²⁵ Azért sem véletlen, hogy elsőként szerepel, mivel Sárly, – Cage-re hivatkozva – „a hang szükségszerű velejárójaként” írja le a csendet, amit csak „a hosszúsága alapján mérhetünk”, majd „az egész módszer szempontjából is fontos problémaként” és a „hang négy jellemző vonása közül a legfontosabbként” említi az időtartamot.²⁶

Természetesen rögtön párhuzamot érezhetünk John Cage filozófiájának egyik legfontosabb elemével a csennel,²⁷ ahogy Sárly a gyakorlat rövid magyarázatában hivatkozik is John Cage-re, ajánlott zenedarab-ként pedig Cage különleges 4'33" című kompozícióját említi. Mondhatnánk, hogy a könyv első kreatív zenei gyakorlata, John Cage 4'33" című kompozíciójának minden résztvevőtől aktív részvételt igénylő megvalósítása, vagy akár azt is gondolhatnánk, hogy egy a szerző által korábban említett műhelymunkával van dolgunk, amely a Cage darab

²³ Illetve az utolsó, 30. gyakorlattal és az azt megelőzővel együtt, – mely szorosan kapcsolódik hozzá – az összes gyakorlattal összefügg és azokat keretbe foglalja.

²⁴ Sárly László: *Kreatív zenei gyakorlatok* (Pécs: Jelenkor, 1999), 31. oldal.

²⁵ Természetesen a bonyolultsága relatív. Attól függ, hogy a játékost leblokkolja az instrukciók és korlátok ilyenfajta hiánya, vagy a szerző által a könyv 23. oldalán említett gyermeki kíváncsisággal áll az első gyakorlathoz.

²⁶ Sárly László: *Kreatív zenei gyakorlatok* (Pécs: Jelenkor, 1999), 24. oldal.

²⁷ James Pritchett: John Cage. In: *The Grove Dictionary of American Music*, 2nd Edition (<http://www.oxfordmusiconline.com>, utolsó megtekintés: 2015. január 2.)

Sáry Bárok: Sáry László Kreatív zenei gyakorlatai John Cage műveinek tükrében 12 megszólaltatását, – vagy ebben az esetben talán inkább a befogadását – segíti, illetve készíti elő.²⁸

2. A Kreatív zenei gyakorlatok - 2.2. A Kreatív zenei gyakorlatok I. kötetének II. részében szereplő harminc gyakorlat (az 1999-es kiadvány alapján) - 2.2.1. John Cage munkásságának rövid bemutatása

Ezen a ponton fontosnak tartom, hogy John Cage-ről és az életművében különleges helyet elfoglaló művéről a 4'33"-ról szóljak, mely több szálon kapcsolódik Sáry említett Kreatív zenei gyakorlataihoz.

John Cage amerikai zeneszerző, 1912-ben született Los Angelesben, 1992-ben, New Yorkban halt meg. Egyike a háború utáni avant garde vezető egyéniségeinek. Művei, írásai és személyisége nagyobb hatással bír a zenében, mint bármely más amerikai zeneszerzőé és rendkívül sok követőre talált a világ zeneszerzői között.²⁹

Tanulmányait a Los Angeles-i középiskola után két éven keresztül a Claremont-i Pomona College-ben végezte, melyet 1930-ban hagyott abba. Egy év európai tanulmány út után, mely alatt többféle művészeti ágba is belekósolt, 1931-ben visszatért Los Angelesbe, hogy zeneszerzést tanuljon. Az első segítséget Richard Buhling-tól kapta, aki később Henry Cowellnek mutatta be. Cowell vezetésével tradicionális népzene és kortárs zenét tanult a New School for Social Research-ben. Cage érdeklődése a kromatikus ellenpont felé fordult, ezért Cowell a new yorki Adolph Weisst ajánlotta, akinek segítségével végül az egyesült államokban abban az időben érkező Arnold Schönberghez került. 1934-ben Cage követte Schönberget Los Angelesbe és megdöbbenve az idősebb mester erős elkötelezettségén a zene iránt, megfogadta, hogy életét a zenének szenteli Schönberggel való találkozásának eredményeként, mely eseményt élete során számtalanszor el is mesélte.³⁰

Cage első kompozíciói egyszerű darabok voltak, melyekben megpróbálta kitágítani Schönberg dodekafón módszerét először 25 hangos sorokat használva, majd a sorokat szakaszokra tördelve, melyek felcserélhetők és ismételhetők. Egyik

²⁸ Meggyőződése, hogy ha valaki előbb részt venne egy csoport foglalkozásán, ahol ezt a gyakorlatot dolgoznák fel több variációban, utána egészen máshogy hallgatná John Cage 4'33" című művét.

²⁹ James Pritchett: John Cage. (Lásd a 27. lábjegyzetet)

³⁰ I.h.

módszer sem ejtette rabul hosszabb időn keresztül.³¹

1937-ben korrepetítorként kezdett dolgozni táncosokkal a Californiai Egyetemen, Los Angelesben (UCLA), a rákövetkező évben pedig ugyancsak korrepetítorként és tanárként kapott munkát Seattle-ben a Cornish School of the Arts-on, Washington államban. Sok fontos felfedezése köthető ehhez az időszakhoz. Itt találkozott először Merce Cunninghammal, akivel életre szóló élettársi- és munkakapcsolat alakult ki közöttük. A táncon keresztül mutatta be Cage ütőhangszerekre írt zenei ötletét, melyben a táncosokat is alkalmazza, mint ütőhangszeres zenészeket. A tánc ösztönzőleg hatott tehetségére úgy is, mint hang feltaláló és zenéjét a zajok irányába tágította ki, melyek előzőleg zeneietlennek minősültek. A legkülönbözőbb fellelhető eszközöket felhasznált a zenekarában, hagyományos dobok, gongok, Bali szigetek, japán és indiai hangszereken túl konzerv dobozokat és autó fékdobokat egyaránt. Ő volt az első zeneszerző, aki lehetőséget látott elektronikus technológiák hangzásként való felhasználására. A Cornish School rádió stúdiójában komponálta 1939-ben *Imaginary Landscape no. 1* című darabját, melynek előadásában zongorát, cintányérokat és különböző tempóban teszt hangokat adó lemezjátszókat alkalmazott.³²

Ugyanebben az évben komponálta az *Első konstrukció* (*First Construction in Metal*) című darabját hat ütőhangszer játékosra. Ez az első műve melyet olyan struktúrákra épített, melyek különböző rétegekben, az egészzel összefüggő hosszúságú időtartamokon alapulnak. Az itt használt struktúra az alapja (apróbb változtatásokkal) Cage főbb koncert darabjainak egészen 1956-ig.³³

Ugyancsak a Cornish Schoolban kezdte használni a preparált zongorát. 1938-ban szüksége volt egy ütőhangszeres zenekari hangzásra, melyre az adott helyen nem lett volna elegendő tér, ezért Cage felhasználva Cowell korábbi kísérleteit, különböző anyagokat a húrok közé helyezve (csavarok, rádiók, tömítések stb.) különleges ütőhangszeres hangzást hozott létre, melynek megszólaltatásához így elegendő volt egyetlen játékos (*Bacchanale* - 1940).³⁴

Cage ütőhangszeres együttese 1941-ig a nyugati parton több helyen fellépett, bizonyos ismertségre tett szert, ezért a Columbia Broadcasting Systems (CBS) felkérte egy kísérőzene elkészítésére. (Kenneth Partchen: *The City Wears a Slouch*

³¹ James Pritchett: John Cage. (Lásd a 27. lábjegyzetet).

³² I.h.

³³ I.h.

³⁴ I.h.

Sáry Bárok: Sáry László Kreatív zenei gyakorlatai John Cage műveinek tükrében 14
 Hat című darabjához, 1942) A túlságosan komplikáltak itélt művet Cage-nek egyszerűbbre kellett cserélnie. Azt remélve, hogy ezután több lehetőséget kap New Yorkba költözött, de nem teljesültek várakozásai.³⁵

Visszatért a preparált zongorához és kísérőzenéket komponált Cunningham koreográfiáihoz. A kisebb művek után felbátorodva nagyobb ötleteket is megvalósított, köztük a „The Perilous Night” címűt, a két preparált zongorára készült „A Book of Music”-ot és a „Three Dances”-t 1944-45-ben.³⁶

Cage zenéjének stílusán drámai változásokat figyelhetünk meg 1951-ben, amikor a keleti filozófiákkal és a Zen buddhizmussal ismerkedett meg. A véletlent zenei szervező elemként kezdte használni, felhasználva a kínai jóskönyvet a Ji king³⁷-et, több szabadságot hagyva az előadók döntéseinek. Véleménye szerint a zene nem valami, amit a zenészek létrehoznak, hanem az, amit a hallgatóság érzel. Bármely hangzás lehet zene, ami hallható.³⁸

Cage véletlen felhasználásával készült műveit, több mint egy évtizeden keresztül értetlenség fogadta mind a zenészek, mind pedig a sajtó és a közönség részéről. Hírhedtsége ismertette, egyre nagyobb igényt támasztva az előadások és koncertek felé. A körülötte megjelent kevés számú tanítvány egy megkülönböztethető avant garde csoportot, a „New York-i iskolá”-t képviselte. Gondolatainak megjelenése 1961-ben Csened címmel növelte a befolyását, de nagyobb elismertséget csak az 1960-as években történt nagy amerikai kulturális váltást követően szerzett.³⁹

Az 1960-as évek közepén már több felkérést kapott szereplésekre és megrendelést zeneművek komponálására, mint amennyit meg tudott valósítani. A szoros turné menetrend és az új szerep, amibe mint zeneszerző került, hallgatást generált szerzői munkásságában. Az 1960-as évtized folyamán kevés, nagyrészt közvetlen, sokszor az előadók számára csak egy-két instrukciót tartalmazó művet

³⁵ James Pritchett: John Cage. (Lásd a 27. lábjegyzetet).

³⁶ I.h.

³⁷ A Ji csing vagy Ji king (fordítása: Változások könyve), a konfucianizmus szent könyveiként tisztelt Öt klasszikus egyike. Az i. e. 3000-re datált művet eredetileg életvezetési, jóvendölési céllal használták, s hasonló céllal használják a mai napig, de filozófiai-bölcseleti értéke is máig elvitathatatlan. Az európai tudományos életben a 19. századtól láttak napvilágot különböző kiadásai, melyek közül a legelismertebb Richard Wilhelm 1924-es német nyelvű fordítása. Magyar nyelvre többek között Pressing Lajos, Deseő László és Karátson Gábor ültette át. (http://hu.wikipedia.org/wiki/Ji_csing, utolsó megtekintés: 2014. november 22.)

³⁸ Andrew Stiller: John Cage. In: The Grove Dictionary of American Music, 2nd Edition (<http://www.oxfordmusiconline.com>, utolsó megtekintés: 2014. július 12.)

³⁹ I.h.

komponált.⁴⁰

Az 1967-ben megjelent írásaiban jelzi, hogy „egyre kevésbé érdeklődöm a zene iránt”. Írásai, előadásai de még zeneművei is tele vannak másfajta tárgyak iránti utalásokkal. 1969-es műve az Erik Satie előtt tisztelgő Cheap Imitation megerősítette elkötelezettségét a zene iránt és élete utolsó 25 évében aktív zeneszerzőként a legkülönbözőbb területeken alkotott.⁴¹

Nagyrészt ennek az időszaknak a termései az előadók felkérésére készült kompozíciók (Freeman Etudes Paul Zukofsky hegedűművész részére, vagy az Europera, melynek első két része a frankfurti operaház felkérésére készült).⁴²

1987-ben egy sorozatot kezdett el fuvolára és zongorára készült Two című darabjával, mely élete utolsó öt évében 43 kompozíciót számlált. A művek két dologban közösek, mindegyik rövid zenei töredékekből, sokszor egyes hangokból épül, melyek az időben rugalmasan, zárójellel jelzett idő intervallumokkal szerveződnek. Címüket pedig a megszólaltatásukhoz szükséges előadók számáról kapták. Ezen művek technikája nem több, mint egy ecset, melyet Cage hang festészetére alkalmazott. Mégis hangzások és hangulatok óriási spektrumát mutatják és amennyiben szükséges, egyszer és mindenkorra bizonyítják Cage zenei képzeletének mélységét.⁴³

⁴⁰ James Pritchett: John Cage. (Lásd a 27. lábjegyzetet).

⁴¹ I.h.

⁴² I.h.

⁴³ I.h.

2. A Kreatív zenei gyakorlatok - 2.2. A Kreatív zenei gyakorlatok I. kötetének II. részében szereplő harminc gyakorlat (az 1999-es kiadvány alapján) - 2.2.2. A 4'33" és a Kreatív zenei gyakorlatok

A 4'33", a csend kompozíció valószínűleg John Cage leghíresebb műve. Aki egyáltalán felismeri Cage nevét, tudja, hogy ő írta a darabot, ami csendből áll. Ez a darab a háború utáni kultúra egyfajta ikonjává vált, ahogy Warhol leveses konzerv dobozai. Ezer és ezer vita és elemzés kiinduló pontja, a romboló avant-garde extrém példája, mely az 50-es 60-as években tűnt fel.⁴⁴

Nem meglepő, hogy ez a mű vonzza a figyelmet, amely övezi. Ami ennyire meggyőzővé teszi a drámaiságát, az az ötlet teljes egyszerűsége. A zeneszerző nem csinál semmit. Az előadó kimegy a színpadra és nem csinál semmit. Mindez egy "nyugati", klasszikus koncertterem hangulatban, mely történelmi és művészi vonzásokat kölcsönöz a továbbiaknak és arra késztet minket, hogy az eseménynek fontosságot tulajdonítsunk és súlyos összefüggéseket keressünk vele kapcsolatban.⁴⁵

A darab nem egyszerű a hallgatók számára. Bármilyen hosszan csendben ülni nem mindennapi dolog a nyugati kultúrához szokott embernek általában, nem kevésbé egy megszokott koncertteremben. Ez a feszültség feltámad, melyet természetes módon viták követnek. A csennel szembesülni egy olyan környezetben, ahol nem számítunk ilyesmire többféle reakciót válthat ki: arra vágyunk, hogy vége legyen, vagy érdekesebb hangzásokat kívánunk, vagy megrémülünk, megsértődünk, eltöprengünk, művelődünk, zavarba ejt minket, kétségbe esetté tesz, unalmasnak érezzük, felzaklat, figyelünk, elálmosodunk, filozofálunk, vagy mert úgy érezzük, hogy "értjük", egy kicsit önelégültek leszünk.⁴⁶

A 4'33"-ról ebből a szemszögből gondolkodva egyre inkább az az érzésem, hogy Sáry László első kreatív zenei gyakorlata – és persze az utolsó kettő, mely ezzel összefügg és keretbe foglalja az összes többi – ténylegesen egy műhelymunkából születhetett, amely segít, hogy a résztvevők – legyenek azok akár az akkor fiatal zeneszerzők, az Új Zenei Stúdió tagjai, köztük Sáry László – közelebb kerüljenek a darab és ezzel együtt a szellemiség, egyáltalán nem egyszerű befogadásához.

⁴⁴ James Pritchett: What silence taught John Cage: The story of 4'33" Essay for the catalog of the exhibition "John Cage and Experimental Art: The Anarchy of Silence" at the Museu d'Art Contemporani de Barcelona. 2009. (<http://rosewhitemusic.com/piano/writings/silence-taught-john-cage>, utolsó megtekintés: 2014. október 8.)

⁴⁵ I.h.

⁴⁶ I.h.

Sáry gyakorlata ugyanis – amennyiben a 4'33" felől közelítem meg – mindenképpen segítő jellegű a játékosok számára. Mivel végül mégis fűzött magyarázatot a játékhoz, aminek alapján gyakorlatilag egyszerűen létrejön egy azonnali megoldás, nem hagyja úgy egyedül a résztvevőket a gondolataikkal, mint Cage. Ennek ellenére természetesen nyitva hagyja a további kreatív megoldások felfedezését.

Aki csak Cage korai műveit ismeri, annak rejtéjes lehet a csend-kompozíció megjelenése. Ha Cage 1930-as 1940-es évekbeli műveit hallgatjuk, egyáltalán kevés csendet találunk bennük. És mégis a csend központivá válik Cage műveiben, ez a téma melyre a legtöbbször hivatkozik, ez első és legnagyobb hatású esszé gyűjteményének címe.⁴⁷

Valóban, amit Cage korai munkáiban népszerűsít, a csend ellentéte, a zaj. „Több új hang”-ról beszél. Luigi Russolo és a Futuristák insiprálják. Cage rajong az ütőhangszerek használatáért amik kitágítják a hangzások birodalmát és pontosabban tükrözik a körülöttünk lévő ipari kultúrát.⁴⁸

„Akárhol legyünk is, javarászt zajokat hallunk. Ha nem figyelünk oda, zavaróak. De ha fülelünk, akár izgalmasak is lehetnek.”⁴⁹

Sáry gyakorlataiban ugyancsak teljes mértékben elfogadott a zajok, illetve nem zenei hangok használata. Az 1970-es években az Új Zenei Stúdióban dolgozó fiatal zeneszerzők érdeklődtek a zajok, zörejek iránt. Sáry elmondása szerint Jeney Zotánnal és ifjabb Kurtág Györggyel együtt vásároltak több tam-tamot, melyeken a hozzájuk inkább Stockhausen felől érkező hatást, a nem zenei hangok birodalmának felfedezését kezdték el, melyet több abból az időből származó darab bizonyít.⁵⁰ A gyakorlatokban megjelenő egyszerű, főleg ütőhangszerek használata egyrészt éppen a zörejek, zajhangok elfogadott hangzásából ered, másrészt praktikus okokból, mivel ezen hangszerek nagy részét – például „tikfákat” más néven ritmus botokat, vagy különböző csörgőket – házilag is könnyen és olcsón elkészíthetnek akár a résztvevők, megszólaltatásuk pedig, még zenét nem tanult játékosoknak sem okoz nehézséget.

⁴⁷ James Pritchett: What silence taught (Lásd a 44. lábjegyzetet)

⁴⁸ I.h.

⁴⁹ John Cage: *A csend*. Válogatott írások. Vál.: Wilhelm András. Ford.: Weber Kata. (Pécs: Jelenkor, 1994.), 7. oldal.

⁵⁰ A zeneszerzővel folytatott személyes beszélgetés alapján. (2014. október 17.)

Sáry Bánk: Sáry László Kreatív zenei gyakorlatai John Cage műveinek tükrében 18

Cage esszéjében⁵¹ a "hang, hangzás" szó 26-szor szerepel, a hangszín és zaj szavak még többször. A "csend" egyetlen egyszer sem tűnik fel. Az időtartamot említi egy zenei struktúráról szóló értekezésben.⁵²

Az 1930-as évektől Cage minden művét időbeli struktúrákként kezeli, különböző hosszúságú szakaszokként és frázisokként. „A zene jövője: Credo”-ban az idő kezelését a film zeneszerzők technikájából eredezteti, de a valóságban az időt a struktúra alapjaként a táncosokkal való munkája hozta a felszínre. Sok korai műve táncprodukciók kísérőzenéjének készült, ahol pontos frázis időtartamokra kellett komponálnia. Az ütőhangszeres zene szeretete ugyancsak hozzájárult az időtartam struktúrák használatához, mivel itt harmóniai illetve dallami struktúrák használhatatlanok voltak számára. Akkor még nem tudatosan, de az a bizalom, hogy az időt tette a zenei struktúrák alapjává vezette később a csendhez.⁵³

Már említettem, hogy Sáry, – Cage-re hivatkozva – ugyancsak az időt nevezi meg legfontosabbnak a hang összetevői közül, a gyakorlatokban pedig különböző idő-struktúrákat találunk, kezdve a legegyszerűbbtől a 17. gyakorlatban: „Játsz, vagy énekelj nagyon hosszú hangokat! Hangonként válassz más-más hangzót és hangmagasságot! Minden egyes hang után tarts annyi szünetet, mint amilyen hosszan játszottál vagy énekeltél! Légy csendes!”⁵⁴

A számokkal leírható felépülő illetve elfogyó, bonyolultabb struktúrákra ugyancsak találunk példát. Még a gyakorlatok előzményénél elemzett zeneterápiás lemezen szereplő „Dob és tánc” című kompozíció a felhasznált vers szótagjainak megfelelően felépülő illetve lebomló folyamata, vagy a második kötetben található „Hoquetus”⁵⁵ című kompozíciók bonyolultabb számokkal leírt szerkezete melyről a 2.2 fejezetben esik szó.

Sáry László ide vonatkozó minden bizonnyal egyik legfontosabb kompozíciója, az 1976-os „Quartettek” című darab, melyben a szerző Cage „Előadás a semmiről” című írásának felépítését hang- és ritmikai struktúrává kódolja át. A darabról a 2.3 fejezetben lesz szó.

John Cage 1942-ben Chicagóból New Yorkba költözött, a CBS-től várva munkája folytatását, de a szerencséje megfordult, a CBS és pártfogója Peggy

⁵¹ A zene jövője: Credo, John Cage: *A csend*. Válogatott írások. Vál.: Wilhelm András. Ford.: Weber Kata. (Pécs: Jelenkor, 1994.), 7-9. oldal.

⁵² James Pritchett: What silence taught (Lásd a 44. lábjegyzetet)

⁵³ I.h.

⁵⁴ Sáry László: *Kreatív zenei gyakorlatok* (Pécs: Jelenkor, 1999), 66. oldal.

⁵⁵ Sáry László: *Kamarazene tetszőleges együttesekre* (Lásd a 7. lábjegyzetet), Hoquetus a 3, a 4.

Guggenheim is elfordult tőle. Nem tudta elhozni az ütőhangszereit Chicagoból és nem tudott zenekart alapítani New Yorkban. Ez élete egy nagyon nehéz periódusa mind művészileg, mind emberileg.⁵⁶

Nagy álmai nem valósultak meg, újra kezdte szerényebben. Visszatért preparált zongorájához, melyre pár évvel korábban talált rá, viszont ütőhangszeres zenekari periódusában keveset használt. Zeneileg Cage egyedül érezte magát a városban, de a preparált zongorával ütőhangszer szerű hangzást tudott komponálni hangszerek és akár további előadók nélkül. Merce Cunninghammal való munkája kapcsán táncsorozathoz írt zenét preparált zongorára, fejlesztve a finom és csendes kifejező stílusát a hangszerre. Egy hangszer némított húrokkal, saját hangja lecsendesítésére szolgált.⁵⁷

A preparált zongora, illetve bármely más hangszer hangjának preparáció útján történő elváltoztatása különleges hangzás elérése céljából Sárnyál a 26. gyakorlatban jelenik meg ugyancsak Cage-re hivatkozva, a gyakorlat megjegyzésének végén ajánlott zenedarabokként három, preparált zongorát is alkalmazó Cage kompozíció és Sárny László preparált zongorára és ütőhangszerekre írt Pentagramja szerepel.

Cage New Yorkban szellemi dolgokat is felfedezett. Ananda Coomaraswamy és Eckhart mester műveit tanulmányozta. Joseph Campbell és Alan Watts-szal ismerkedett meg. Legfontosabbként Gita Sarabhai barátja lett, aki, ahogy Cage írja: „Jött, mint egy angyal Indiából”. Indiai zenére és esztétikára tanította Cage-t, cserébe a nyugati zenéből kapott órákat Cage-től. Híres tanítása: „A zene célja lecsendesíteni és kijózanítani a lelket, alkalmassá tenni az isteni befogadására” mélyen megérintette és munkái hivatkozási pontjává vált.⁵⁸

Egy zeneszerző vallomásai („A composer's confessions”) címmel a Vassar Collage-ban 1948-ban már egy csendesebb és bölcsőbb Cage tartott előadást. Óráin, a hallgatóság egy olyan zeneszerző történetét hallották, aki megtapasztalta az elégedetlenséget karrierje során és befelé fordult a válaszáért. A zeneszerzést így írja le: „...szobám Lower Manhattanben, az East River partján, hátat fordít a városnak és az eget és a vizet nézi. Ennek a visszavonulásnak a csendessége vitt rá végül, hogy szembenézzek a kérdéssel: mivégre komponál az ember?”⁵⁹

A választ természetesen Sarabhai-tól kapta: a zene alkalmassá teszi a lelket, így

⁵⁶ James Pritchett: What silence taught (Lásd a 44. lábjegyzetet)

⁵⁷ I.h.

⁵⁸ I.h.

⁵⁹ I.h.

Sáry Bánk: Sáry László Kreatív zenei gyakorlatai John Cage műveinek tükrében 20 elvezeti az élet teljes és beteljesedett pillanataihoz. Cage a nyugati kultúra túlsúlyban lévő materializmusát akadállynak tekintette a cél elérésében. Ártalmas befolyásnak érezte saját életében is.⁶⁰

Ez az a környezet melyben Cage leírja vágyát, hogy komponáljon egy művet megszakítatlan csöndre és eladja a Muzak⁶¹ társaságnak. Ez volt a "Silent prayer" "csendes imádság" és Cage teljesen biztos volt benne, hogy megírja. Az ötlet, hogy eladja a Muzak társaságnak, nyilvánvaló humora mellett egy nyilatkozat is volt, a zene, mint anyagi forrás jelentéktelenségére. Helyette, Cage szerint, a zene készítésének és használatának az évszázados folyamata a fontos és e folyamat által, ahogy egyre jobban a személyiségünké válik, ez az igazi érték.⁶²

Azt a szellemiséget, melyet Cage 1948-ban ezzel az ötletével képviselt nagyon erősen magáévá tette a több, mint húsz évvel később, húsz éven keresztül működő Új Zenei Stúdió, melynek keretei között létrejöttek Sáry Kreatív zenei gyakorlatai. Hiszem, hogy az aktuális rendszer által megtúrt formáció, műhelymunka formában folyamatosan együtt dolgozva megvalósította a „zene készítésének és használatának folyamatát” amely az „igazi érték”-et képviselte Cage szerint.⁶³

A Csenedes imádság egy kísérlet volt Cage számára, hogy kitörjön a század közepének lármás amerikai kultúrájából, hogy egy talpalatnyi helyet teremtsen a csendnek az irodákban, a bevásárló központokban és az amerikai liftekben és, hogy megmutassa a szépséget, ami a nyugalomból árad.⁶⁴

Cage valószínűleg nem arra gondolt, hogy műve teljesen csendes lesz. Az indító és záró hangzás költői leírása fogja közre a közbülső csendet: „Egy egyszerű ötlettel indulna melyet megkísérlek olyan vonzóvá tenni, mint egy virág színe, formája, vagy illata. A vége megközelíti az észrevehetetlenséget.”⁶⁵

Ilyen módon, a Csenedes imádság egy állomás azon az úton, melyen Cage tartott, melyen zenéje egyre csendesebb és nyugodtabb lett. Ezt a művet mindenesetre soha nem írta meg.⁶⁶

⁶⁰ I.h.

⁶¹ A Muzak társaság, – egy mai szóval élve – „konzervzenével” foglalkozó, rendkívül jövedelmező vállalat, mely a mai napig létezik az Egyesült Államokban.
([http://en.wikipedia.org/wiki/Muzak_\(brand\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Muzak_(brand))), megtekintés: 2014. november 2.)

⁶² James Pritchett: What silence taught (Lásd a 44. lábjegyzetet)

⁶³ Ezt támasztja alá a jelen értekezés 1.1. Sáry László és az Új Zenei Stúdió című fejezetében a szerzőtől vett idézet is.

⁶⁴ James Pritchett: What silence taught (Lásd a 44. lábjegyzetet)

⁶⁵ I.h.

⁶⁶ I.h.

Cage írása a Csendes imádságról történetesen a "csend" szó első megjelenését tartalmazza az írásai között. Ahogy 1948 előtt figyelmen kívül hagyta, ettől az évtől egyre jobban foglalkozott vele, a természetével, ahogyan kompozíciósan alkalmazhatja. Azon a nyáron előadást tartott a Black Mountain Collage-ban, ahol első alkalommal állapította meg, hogy hang és csend egyenrangúak a zenében és, hogy zenei struktúráknak az időtartamon kell alapulni, mivel ez az egyetlen jellemvonás, melyben e kettő közös: „...a zenei hang négy jellemvonása közül az időtartam a legalapvetőbb. Mivel nem lehet leírni hangmagasság, vagy harmóniaként, csak időbeli hosszúságként írható le.”⁶⁷

Korábban már esett szó ennek a gondolatnak a fontosságáról a Kreatív zenei gyakorlatokban is, melyet Sárosi, könyve 24. oldalán – Cage-re hivatkozva – hangsúlyoz.

Cage tehát, a már tíz éve folyamatosan használt idő struktúrákból fedezte fel a csendet. Számára a csend egyszerűen egy üres egységnyi idő volt. Így egy egységnyi időnek strukturális jelentősége volt zenéjében, a csendes időtartam szerepet játszott a frázisok és részek kialakította teljes anyagban, és ez a szerep független volt attól, hogy bármilyen hang közben megszólalt-e. A zene időtartam blokkokból épült fel, függetlenül attól, hogy ezek a blokkok hangokat, vagy csendet tartalmazott-e.⁶⁸

Ez a zenei időbeli üresség inspirálta Cage 1950-es előadását, az „Előadás a semmiről”-t. A cím eltávolít attól, hogy Cage az ürességgel, a csennel és az idővel foglalkozik. A beszédnek időbeli struktúrája van, ahogy Cage bizonyos műveinek is, ezt használja fel, hogy bemutassa elképzeléseit a csennelről.⁶⁹

Ez az idő-struktúrák egy új megvalósítása volt, mert a csennelre épült, megengedve, hogy bármi megtörténhessen közöttük. Adott egy meghatározott frázis hosszúság, bármilyen hangzás elfogadható között, ez csak egy kiterjesztése volt Cage korábbi meggyőződésének a hangok egyenlőségéről. De ezen is túl, az üres idő struktúra nem igényel semmiféle folyamatosságot, elrendezést, sorrendet, vagy a közötté lévő hangok bármiféle fejlődését. Az időtartamokból felépített zeneműnek nem kell a hangokra hagyatkoznia, hogy a struktúrát felépítse. Ez létezik velük, vagy nélkülük, akárhogy is jönnek, vagy mennek. Akácsak a hold folyamatos ciklusa - újholtól telihold, majd újholt ismét - melyet az ég fed el.⁷⁰

⁶⁷ James Pritchett: What silence taught (Lásd a 44. lábjegyzetet)

⁶⁸ I.h.

⁶⁹ I.h.

⁷⁰ I.h.

Sáry Bánk: Sáry László Kreatív zenei gyakorlatai John Cage műveinek tükrében 22

Ahogy Cage idő struktúrával komponált művein keresztül felfedezte ezt a fajta csendet, egyre jobban érdeklődött a komponálás iránt, melyben a hangok megkönnyebbülnek struktúrális felelősségüktől, ezáltal alkalomszerűen, kevesebb erőfeszítéssel jelennek meg.⁷¹

Ahogy Cage a vonósnégyesén⁷² dolgozott, úgy írja le: "mintha egy újabb ajtó nyílna ki, a lehetőségek végtelenek." Követve ezt, folytatta a szünetek között hagyva a hangok szabad megjelenését zeneműveiben. 1951 elején Morton Feldman-tól (a még radikálisabban kísérletező fiatalabb kollégától) inspirálva Cage egy mégföldkőhöz érkezett a preparált zongorára és kamarazenekarra készült versenyműve utolsó tételében. Itt is előre megkomponálta a különböző zenei eseményeket amik a tételben előfordulnak, mind teljesen egyedi a többihez képest. Ezesetben egy táblázatba rendezte őket. Aztán végiment az idő struktúra mind a 115 ütemén és érme feldobással, az Ji kinget, a kínai Változások könyvét kérdezve döntötte el, hogy hang, vagy csönd legyen a megfelelő helyen. Amennyiben hang, melyik hang az előre megkomponáltak közül. Így ment végig az egész tételen, a végén a mű saját magát írta meg az idő struktúra csendjeiből.⁷³

Nagyon fontos megemlíteni, hogy Sáry László Cage hatására kezdett el a Ji kinggel foglalkozni és Kreatív zenei gyakorlatainak könyve második részében megjelenő végső formáját a Ji king szerkezetének mintájára alakította ki.⁷⁴ A 30 szöveges instrukciót tartalmazó gyakorlat mindegyike a könyv bal lapjain egymagában áll, vele szemben a jobb oldali lapon a hozzá tartozó magyarázat szerepel.

Cage felvillanyozódott ettől a munkától, semmi máshoz sem hasonlított amit korábban írt, vagy hallott. Sok esemény izoláltan szólalt meg, tengernyi csendből övezve. Mások felbukkantak egymáshoz közel különböző szerepekben, színben, a szomszédjuktól függően. Éles megszakítások, meglepő kirobbanások voltak lírai menetek közepén. Ugyanakkor váratlan folytonosságok is megjelentek véletlenül, ahogy egyedi zenei események egymás mellé kerültek. Ez volt az, amikor a csend megmutatkozott. Hangok megerőltetés nélküli megjelenése, egy ideig való létezése, majd eltűnése. Cage közvetlenül a csennel komponált és a zene amit létrehozott megdöbentette.⁷⁵

⁷¹ I.h.

⁷² John Cage: String quartet in four parts. 1949-1950.

⁷³ James Pritchett: What silence taught (Lásd a 44. lábjegyzetet)

⁷⁴ A zeneszerzővel folytatott személyes beszélgetés alapján. (2014. augusztus 3.)

⁷⁵ James Pritchett: What silence taught (Lásd a 44. lábjegyzetet)

Cage találkozása a csennel, egy kreatív robbanást váltott ki belőle. A Concerto utáni években Cage többet komponált, mint bármikor élete folyamán (talán hasonlóan csak élete utolsó éveiben a 90-es években). A csend, a véletlennel együtt képes volt végtelen folyamatokat létrehozni a legkülönbözőbb tartalmakkal, tele váratlannal és megszokottal, megdöbentővel és lenyűgözővel, megnyerővel és unalmassal.⁷⁶

Cage izgalma a csennből született zene felfedezésére nyilvánvaló az 1951-es "Előadás a valamiről"-ben. Az előadás témája Morton Feldman zenéje és képzeletben abban a pillanatban íródott, amikor Feldman inspirálta Cage-et a véletlen használatára. De Feldman zenéjén túl az előadás arról a háborgó kreativitásról is szól, melyet Cage élt át, a szabadságról és a vakmerőségről, mely a csend ölelésének az eredménye. Cage úgy írja le Feldmant, mint aki „a zeneszerző felelősségét a csinálásról az elfogadásra terelte”. „Elfogadni bármit annyit tesz, mint nem félni, vagy eltetni azzal a szeretettel, amely a bármivel való eggyé-válás érzetéből ered.”⁷⁷ Ez a szeretet, függetlennek lenni és a csendes mindennek tudtában, ez volt a gyümölcse a csend tanulmányának és ez volt a forrása Cage újdonsült kreatív erejének: „Ha a semmit birtokolja, akkor bármelyik valamit képes elfogadni. Hány van belőlük? Ott hevernek az ember lábai előtt. Nincs vége a valamik számának és mind (kivétel nélkül) elfogadható.”⁷⁸

A Concerto után Cage elindította az ambiciózus Music of changes-t zongorára. 45 perc bonyolult zongora zene az első műve, mely egészében a csend eme helyéről származik. A véletlen segítségével készült elejétől végéig, a zene minden részletét tekintve: hangzás, csendek, ritmus, dinamika, sűrűség, tempók. David Tudor virtuóztatására számítva Cage a zenei események rendkívül széles variációit használta, felhalmozva időnként vastag rétegben. A mű, miközben csend struktúrából épül hangokban bővelkedik. Dagályos és fortyogó, energiával teli, olykor csendes és finom, máskor vad, dübörgő és éles. A csend újra olyan zenei folytonosságot teremtett, amit Cage nem láthatott előre. Olyan spontán módon jönnek létre, ahogy eltűnnek, egy röpke zongora villódzás a fülünk előtt.⁷⁹

Ezzel elérkeztünk 1952-höz, a 4'33" megjelenéséhez. Amennyiben részt

⁷⁶ James Pritchett: What silence taught (Lásd a 44. lábjegyzetet)

⁷⁷ Cage, John: *A csend*. Válogatott írások. Vál.: Wilhelm András. Ford.: Weber Kata. (Pécs: Jelenkor, 1994.), 82. oldal.

⁷⁸ I.m. 84. oldal.

⁷⁹ James Pritchett: What silence taught (Lásd a 44. lábjegyzetet)

Sáry Bánk: Sáry László Kreatív zenei gyakorlatai John Cage műveinek tükrében 24 veszünk a kompozícióban, kétféle módon tehetjük. Az első, ha figyelünk a környezeti hangok akusztikus minőségére, amit a darab alatt hallunk.⁸⁰ Éppen ez az, amire Sáry László biztat minket első gyakorlata megjegyzésében: „Hallgathatjuk az utca vagy a természet hangjait [...] de saját belső világunk, lélegzésünk és szívverésünk hangjai is felfedezésre várnak.”⁸¹ Ugyanígy a 4'33" kapcsán gondolhatjuk magunkban, „milyen sokféle hang van ebben a térben, amit eddig soha nem vettem észre”. Érdeklődünk a zajok és más hangzások után, amiket észrevettünk ez alatt a 4 és fél perc alatt. Ez esztétikai tárggyá teszi a darabot, mint bármely más művet, melyet különleges anyagból csináltak. Ilyen értelmezése a 4'33"-nak egy késleltetett megjelenése Cage eredeti 1948-as Csendes imádság ötletének.⁸²

A másik általános módja, hogy közeledjünk a darabhoz, ha az értelmét firtatjuk: a csend koncepciójára gondolunk, létezik-e egyáltalán csend, a filozófiai jelentését annak, hogy egy zeneszerző szándékosan hangok nélkül ír művet, vagy a politikai következményeit amennyiben a koncert közönségét ilyen helyzetbe hozzuk. Bárhogya is gondoljunk a 4'33"-ra, általában mindegyik úgy kezeli a művet, mint egy nyilatkozatot: a csendről, a zenéről, a zeneszerzőkről, előadókról, hallgatóságról stb.⁸³

Mindkét megközelítést problematikus, különösen a mű történetének fényében és John Cage csennddel való találkozásával. 1951-ben a csend érintése óriási fontossággal bírt Cage számára és véglegesen megváltoztatta a zenéhez való viszonyát. A 4'33"-at egy esztétikai tárggyá téve elbagatellizáljuk a csend jelentőségét, ami Cage életének és munkájának lényege volt 1951-ben. A kompozíció maga, mint zenemű igazán lényegtelen Cage csenn éményéhez képest. Másrészt számunkra a művet esztétikai gondolatok alapjává tenni még távolabb viszi a művet az igazi csenndtől, amit Cage felfedezett. Az értelmét keresni a mű mögött távolabb visz minket az igazi élménytól az ideák és a történetek világába.⁸⁴

A probléma a darabbal kapcsolatban a következőből ered: Cage csenn-élménye egy zeneszerzőé és nem csak egy hallgatóé volt. Az idő struktúrák határaival való komponálás vezette arra, hogy bármilyen hang történhet közben, bármely kombinációban. Ez a felfedezés mutatta az utat a "csinálástól az elfogadás felé". Mi a hallgatóságban hallhatjuk e felfedezés eredményét amely különleges szépséget

⁸⁰ I.h.

⁸¹ Sáry László: *Kreatív zenei gyakorlatok* (Pécs: Jelenkor, 1999), 31. oldal.

⁸² James Pritchett: What silence taught (Lásd a 44. lábjegyzetet)

⁸³ I.h.

⁸⁴ I.h.

kínálhat, mely más kompozíciós eszközökkel nem elérhető, de történetesen nem élhetjük át Cage élményét, megtapasztalni a csendet magát. Enélkül a szövegösszefüggés nélkül a 4'33"-nak nincs igazi ereje. A csend felszíni jelentésénél maradunk, elméletek a csendről, ügyetlenkedések arra, hogy a mű "hasson" ránk.⁸⁵

Ehhez a gondolathoz szorosan kapcsolódik véleményem szerint a Kreatív zenei gyakorlatok egyik lényeges pontja, amely kivétel nélkül minden gyakorlatra érvényes. A játékosokra, – tehát akik úgy döntöttek, hogy részt vesznek a játékban – mindenképpen „hatni fognak” a gyakorlatok, éppen lényegüknél fogva, mivel az előadók aktivitásuk révén maguk hozzák létre a zenei folyamatokat. Amelyek minőségéért természetesen így kizárólag ők a felelősek.

Egy másik nagyon fontos pontja – aktivitásukon keresztül – a Kreatív zenei gyakorlatoknak és talán meglepően Kodály Zoltán egyik gondolatához vezet – amelyről a kreatív zenetanítási módszerek kapcsán még később lesz szó – az a zene magából a zenéből való megértésének a gondolata. Az 1970. novemberi Parlandó 23. oldalán olvashatjuk Dobszay László: A Kodály-módszer és zenei alapjai című írásában: „[Kodály] veszedelmesnek tartja, ha a tanulás során [...] a zenéről való fogalmi ismereteknek túl nagy helyet adnak”. »A zene csak úgy száll belénk, úgy él bennünk, ha munkával, vagyis gyakorlati zenéléssel szántjuk fel lelkünket alája«.

Ezért gondolom, hogy ha valaki az első – vagy bármely más – kreatív zenei gyakorlat közös, aktív megvalósításán részt vesz, mivel a zenével találkozott először és magából a saját maga által megvalósított zenei folyamatokon keresztül éli át a „csend” vagy az odafigyelés, a koncentráció, a közös zenélés élményét, nagy valószínűséggel máshogy vesz részt John Cage 4'33” című kompozíciójának előadásán.

Cage soha nem magyarázta meg egyértelműen a 4'33" indítékát, de a véletlen kompozíciók megjelenése utáni gyors feltűnéséből arra következtethetünk, hogy a mű, a csend és a véletlen találkozásának az eredménye volt. Egyfajta motivációja lehet a darabnak, hogy zenéjének forrását – a csendet – akarta könnyebben érthetővé tenni a közönség számára. A 4'33" közvetlenül jeleníti meg a csend idő struktúráját a közönség számára olyan módon, ahogy például a Music of changes nem tudja. Egy módja a 4'33" értelmezésének, hogy Cage csendben való hitének nyilatkozatát ábrázolja.⁸⁶

⁸⁵ James Pritchett: What silence taught (Lásd a 44. lábjegyzetet).

⁸⁶ I.h.

Sáry Bánk: Sáry László Kreatív zenei gyakorlatai John Cage műveinek tükrében 26

A probléma az, hogy Cage csend értelmezését soha nem fogja tudni egyetlen zenemű sem közvetlenül közölni, akár hangokkal akár nélkülük. Talán azért írta a 4'33"-at, hogy a csend idő struktúráját megjelenítse vagy megvilágítsa zenéje eredetét, legjobb talán egy útjelzőként értelmezni effelé mutatva, de könnyen félreérthető úgy, mint a csend maga. Cage felismerte ezt a problémát, és nem hangsúlyozta a 4'33" fontosságát tálságosan mint zenemű. Nem tűnik fel Tudor és az ő 1950-es évekbeli programjában. Miközben első esszé kötetének címe Csend, a 4'33" egyetlenszer sincs említve a 276 oldal egyikén sem. Interjúkban, még amelyekben megerősíti a csendhez való odaadását, ott sem ad túl nagy hangsúlyt magának a 4'33"-nak.⁸⁷

Míg Cage gyengítette a 4'33" jelentőségét mint zenemű, amit folyamatosan mondott és írt, a csend jelentősége volt, amit az idő struktúrákkal mutatott be.⁸⁸

A csend, és az átalakulás, ami felszínre hozta 1951-ben, mindig is a magja volt Cage életének és munkásságának. A 4'33" inkább egyfajta totem volt, egy megfelelő anyag, ami erre az élményre utal.⁸⁹

Talán a legjobb, ha a 4'33"-at úgy tekintjük, mint tiszteletadást a csend élményének, emlékeztetőül a létezésének és fontosságának hangsúlyozására mindnyájunk számára. Végeredményben a csend élménye nem valami, amit egyik ember a másik számára át tudna adni. Nem erőltethetjük, hogy láthatóan megjelenjen, szándékoltan létrejöjjön. „Abban alkotunk tökéleteset, ami velünk történik és nem abban, amit szándékoltan teszünk” idézi Cage Eckhart mestert. Részt venni a 4'33" előadásán nem egy olyan tevékenység, melynek hatása magától megjelenik, még, ha erősen akarjuk is.⁹⁰

A Kreatív zenei gyakorlatok hatása azért jelenik meg „magától”, mivel – bár lehetséges koncertszerű előadásban is megszólaltatni őket⁹¹ – lényegüknél fogva nem csak koncert darabok hallgatására, de mindenkit aktív zenélésre csábít, melynek révén a zenei, – ezzel együtt a szerző szándéka szerinti – folyamatok teremtette hatás mondhatjuk, hogy magától kialakul a résztvevőkben.

Tovább folytatva Sáry László 1999-ben megjelent Kreatív zenei gyakorlatainak elemzését és az összefüggések keresését:

⁸⁷ James Pritchett: What silence taught (Lásd a 44. lábjegyzetet)

⁸⁸ I.h.

⁸⁹ I.h.

⁹⁰ I.h.

⁹¹ Egyrészt a szerző is biztat hasonlóra könyve 102. oldalán, másrészt léteznek darabok, melyeket előadók dolgoztak ki, hogy koncerten megszólaltassák őket.

A második és a harmadik gyakorlatot⁹² a ritmika köti össze.⁹³ Talán felmerül a kérdés, hogy miért előzi meg ez a két gyakorlat a hang korábban említett alapvető összetevőinek tanulmányozását és gyakorlását feldolgozó játékokat? Az említett két gyakorlat teljesen érthetően került a második és harmadik helyre, mivel mindkettőben az emberi test természetes ritmusa, először a légzés, majd a szívverés határozza meg az alaptempót, mi több, az alaptempó meghatározása mellett egyfajta fogódzót ad a gyakorlatokkal ismerkedőknek, vagy az improvizációban kevésbé jártas résztvevőknek. Az ember a saját lélegzésének ritmusát egyszerűen meg tudja figyelni. A belégzéshez is tudunk hangot társítani, de ösztönszerűen a kilégzéshez kapcsoljuk a hangokat mindennapi életünkben. Ebben az esetben tehát csak a hang magasságára kell figyelnünk, az egyenletes alapritmus adott. Így az improvizatív elemek számának redukálásával azok is szívesebben bekapcsolódnak a játékba, akik idegenkednek a rögzéstől.⁹⁴

A szívverés ritmusával már más a helyzet, ezért van a harmadik gyakorlathoz hosszabb magyarázat a ritmikai megvalósítást és gyakorlást illetően. A szívverés sokkal gyorsabb, mint a légzés, ráadásul a szívverésünk megfigyeléséhez valamilyen módon ki is kell tapintanunk az ütőerünket, hogy a ritmusát megérezzünk és a csoportosan így megszólaló, viszonylag gyors, egymáshoz közeli pulzáció nagyon komplex poliritmiához vezet, ezért – ahogy a magyarázatban is szerepel, – nem könnyű feladat megtartani a saját ritmusunkat.

A fenti két gyakorlatot elképzelve, elemezve őket vagy a gyakorlatok aktív részeseként egy különlegességre figyelhetünk fel. Mindkét darabban egy bennünk lévő „jel” adja az alaplüktetést és mind a két esetben szólistaként veszünk részt a játékban, csak a saját ritmusunkra figyelve. Sem a légzésünk hangja, sem pedig a szívverésünk lüktetése nem hallatszik kívülről. A végeredmény pedig – már öt vagy hat játékost hallgatva – egy rendkívül bonyolult poliritmikus szövet, amely „magától” jön létre, nincs szükség karmesterre, aki ennyi különböző tempót nem is lenne képes irányítani. Emögött újra egy zeneszerzői műhelytitkot sejthetünk, mégpedig a különböző tempók, sebességek egyidejű megszólalásának és szervezésének problematikáját, amely nagyon régóta foglalkoztatja a zeneszerzőket.

⁹² A második gyakorlatban a nyugodt légzésünk, a harmadikban pedig a szívverésünk adja az alaplüktetést.

⁹³ A 3. gyakorlat magyarázatában szerepel, miszerint a 2. és 3. gyakorlatot együtt is megszólaltathatjuk. Sárosi László: *Kreatív zenei gyakorlatok* (Pécs: Jelenkor, 1999), 35. oldal.

⁹⁴ Saját tanítási tapasztalat.

A tatai zeneterápiás tevékenységet bemutató lemez elején szereplő Hangnégyzet című kompozíció kapcsán már említettem, hogy a darab a 4-13. gyakorlat összegzéseként értelmezhető. Ez a tíz gyakorlat, – azon túl, hogy még további, szorosabb kapcsolatokat is találunk közöttük, – szembetűnően összefügg a korábban említett egyik nagyon fontos szerzői igénnyel, a hangok összetevőinek vizsgálatával és azok használatával. Mind a tíz gyakorlat a hang valamely összetevőjét kutatja és gyakoroltatja, hogy aztán a 13. gyakorlatban – egy folyamat végeként, birtokában az összes összetevő használatának – szabadon tudjunk „improvizálva” ezekkel az elemekkel játszani.⁹⁵

A 4-5-6. gyakorlatban még azonos hangmagasságon kell játszaniuk vagy énekelniük, de mindegyikben más összetevőt kell változtatniuk (hanghosszúság, hangerő, hangszín). A 6. gyakorlatban a hangszín problémája kerül elemzésre. A hang összetevői közül talán a hangszín az, amely – bár a különböző hangszerek hangjára gondolva szinte mindenki maga elé tudja képzelni, mégis – hosszabb magyarázatot igényel. A szerző magyarázatában a „hangszín, [...] karaktert ad a hangszer vagy énekhangnak” és ez a „sajátos karakter minden esetben a megszólaló hang felhangjainak mennyiségétől és egymáshoz viszonyított erősségétől függ.”⁹⁶

Erről el is hangzik a magyarázatban, hogy „ez a leírás egy kissé tudományosnak tűnhet”, mivel zenét vagy akusztikát nem tanult résztvevők számára már a „felhang” fogalma is idegenül csenghet. A kreatív gyakorlatban ellenben nagyon is zenei módon ad magyarázatot a szerző a felhangok és ezen keresztül a hangszínek megértéséhez. Az emberi hangon artikulált, énekelt különböző magánhangzókkal mutatja be, szólaltatja meg az ezáltal kierősített felhangokat, melyek által az emberi hangon különböző hangszíneket tudunk létrehozni. Ezután a 4-5-6. gyakorlat összefoglalásaként már mind a négy említett összetevővel szabadon tudunk játszani, amihez segítségként egy példa szerepel a gyakorlat leírásában.⁹⁷

⁹⁵ A magyarázatban a szerző meg is említi könyve 57. oldalán, hogy a gyakorlatot *Sounds for...* című kompozíciója ihlette, melyet ugyanakkor „az eddigi gyakorlatok összegzéseként is felfoghatunk.”

⁹⁶ Sáry László: *Kreatív zenei gyakorlatok* (Pécs: Jelenkor, 1999), 41. oldal.

⁹⁷ Sáry László műveit meghallgatva felmerülhet bennünk a gyanú, hogy a *Sounds for...* című kompozícióval egy évben – 1972-ben – készült *Psalmus* pedig ehhez a gyakorlatokhoz áll nagyon közel, amennyiben a hangszínek problematikája az emberi hangon, hosszú magánhangzókön megszólaltatott felhangok hangszín-játékát használja fel.

A 7. gyakorlattól a 12-ig következő hat gyakorlat megint egy összefüggő csoportot alkot. A 7. gyakorlatban az előzőekben vizsgált és gyakorolt összetevők birtokában úgy kell énekelnünk vagy játszaniunk, hogy a hang paraméterek közül egy se változzon. A magyarázatban is szerepel, hogy hasonlóan kell eljárni, mint a 3. gyakorlatban, ahol a szívverésünk adta az alapüktetést, de ebben az esetben a ritmikát is mi határozzuk meg. A nyolcadikban a feladatunk az, hogy egyetlen összetevőt változtassunk meg. Ezt gyakorolva, kiterjesztve a többi összetevőre egy négy szólamú kompozíciót hozhatunk létre a magyarázat segítségével.⁹⁸ A 9-10-11. gyakorlatokban már kettő, három és végül négy összetevőt kell változtatnunk. A 12. gyakorlatban pedig elérkeztünk a gyakorlatok ezen csoportjának legnehezebb feladatához, amelyben a hang eddig megtanult alkotórészét kell folyamatos, állandó változásban tartanunk, ezzel zenei folyamatokat létrehozunk.

A 13. gyakorlat nagyon közel áll a megelőzőhöz abban a tekintetben, hogy a hang minden összetevőjét változtatnunk kell, ellenben míg a 12-ben nem tilos esetleg megismételnünk egy már korábban énekelt vagy játszott hang eseményt, addig a 13-ban minden megszólalásnak különböznie kell az előzőektől. A magyarázatban itt már olvasható, hogy egy létező zenedarab, a *Sounds for...*⁹⁹ című kompozíció inspirálta a gyakorlat kialakítását, amelynek zenei utasításai között a legfontosabb, hogy: „Egyazon hang ne szólaljon meg kétszer azonos módon!”

A következő három gyakorlat (14-15-16.) abban hasonlatos egymással, hogy mindegyikben dallamokat kell alkotnia a résztvevőknek. A 14. magyarázatában külön kihangsúlyozva a legfontosabb instrukció: „Találj ki dallamokat!” Tehát ezen a ponton egy kicsit eltávolodva a hangok szinte mikroszkóp alatt megfigyelt és gyakorolt összetevőitől, másfajta – korántsem könnyebb – feladatot kell megoldanunk, gyakorlatilag szabadon kell improvizálnunk, kitalálnunk dallamokat. Ez egy merőben más feladat, mint az eddigiek, másféle érzékét fejleszti illetve másfajta érzékére tart számot a játékosoknak. Itt is – ahogy ez az összes gyakorlathoz elmondható – rendkívül fontos a koncentráció, de talán másfajta értelemben, mint amikor az egyes hangok összetevőire külön kell odafigyelnünk. Itt maga a „kreáció”, a megszólaló dallamok eredetisége a fontos.

⁹⁸ Sály László: *Kreatív zenei gyakorlatok* (Pécs: Jelenkor, 1999), 47. oldal.

⁹⁹ 1972-ben készült kompozíció.

Ahogy az előző gyakorlat is akkor érvényesül a legjobban, ha többen szólaltatják meg, a 15-et már körjátéknak is mondhatnánk. Itt is dallamokat kell kitalálnunk, de ebben a játékban sokkal több a kötöttség, ami egyrészt könnyíti, másrészt viszont nehezítheti a feladat megoldását. Az öt megadott hangból, minden hang felhasználásával dallamot készíteni úgy, hogy hangot nem ismételhünk, már önmagában sem könnyű feladat. Ha az előző játékos utolsó hangjával kell kezdenünk, az természetesen még nehezítheti a megvalósítást.¹⁰⁰

A harmadik soron következő „dallamalkotó” gyakorlatban egy újabb érzékünkre lesz nagy szükségünk, – többek között – a (zenei) memóriánkra. A 16. gyakorlatban az a feladat, hogy egy megadott öt hangból álló hangkészletből az első játékos egy hangot kiválaszt, elénekli, majd az utána következő játékos megismételve az első énekes (vagy hangszeres játékos) hangját hozzátesz még egyet. Ez így megy tovább, ahány játékos van a csoportban, illetve amíg memóriával győzik a résztvevők. A gyakorlat többféle körjátékra is emlékeztethet, aminek az oka az egész módszer¹⁰¹ alapgondolatainak mélyén keresendő. Sáry László zeneakadémiai tanulmányai elvégzése utáni zeneszerzői útkereséséről már ejtettem szót a gyakorlatok kialakulásának, keletkezésének kapcsán. Azok a gondolatok¹⁰² nagyban összecsengenek John Cage és a hozzá kötődő komponisták 1950-es évekbeli nyilatkozataival¹⁰³ – akiket, mint számára meghatározó szerzőket Sáry először könyve 13. oldalán említ – miszerint a cél az előítéletektől mentes, „tiszt” zene, „amely már legmélyebb gyökereinél magából a hangból bomlik ki”¹⁰⁴. Mivel Sáry elvont, absztrakt fogalomként foglalkozik a hangokkal, úgy megszámlálhatatlan út kínálkozik arra, hogy gyakorlatilag az élet bármely területéről származó élményt, vagy érdekességet átfordítsa hangokká, zenei játékokká. Csak a fantázia szab határt,

¹⁰⁰ Itt megint nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt a nagyfokú hasonlóságot, ami ennek a gyakorlatnak a szerkezete és Sáry László 1985-ben keletkezett *Ismétlődő ötös* című kompozíciója között van. Bár ez esetben nem találni utalást a szerző részéről, – ahogy pl. *Sounds for...*-nál igen – a gyakorlat és a zenedarab közötti kapcsolatra és nem állíthatjuk egyértelműen, hogy a gyakorlat kivonata lenne a darabnak, több, mint valószínű a szerzőt a zenemű megírásakor foglalkoztatott szerkezet hatása.

¹⁰¹ A Kreatív zenei gyakorlatok módszerként való definiálását a 3. XX. és XXI. századi kreatív tanítási módszerek ismertetése, különbözőségük, hasonlóságuk, kapcsolatuk egymással, illetve Sáry László módszerével című fejezetben szeretném megvilágítani.

¹⁰² A hang jellemzőinek vizsgálata és használata.

¹⁰³ Michael Nyman: *Experimentális zene. Cage és utókora*. Ford.: Pintér Tibor (Budapest: Magyar Műhely, 2005), 100. oldal.

¹⁰⁴ I.h.

hogy egy matematikai formulát¹⁰⁵ vagy egy gyermek körjátékot¹⁰⁶ alakít zenei gyakorlattá.

A 17. és a 18. gyakorlat között újra kapcsolatot érzek. Az elsőben visszatérünk egy korábbi gyakorlatban már felmerült fontos ponthoz, a hangszínekhez. Itt a hosszan énekelt, artikulált magánhangzókhoz és felhangteremtő szerepükhöz viszont a hangmagasságot is társítanunk kell. A magánhangzókban a mélytől a magasig kialakított sorhoz a saját hangterjedelmünket figyelembe véve rendelünk hangmagasságokat és ezekkel hosszú hangokat éneklünk. Az így létrejött kompozícióban, amelyben többféle módon is lehetőségünk van a rögtönzésre, mindannyian szólisták vagyunk és „fontos, hogy megőrizzük az önállóságunkat”^{107 108}.

A következő játékban a magánhangzók mellett a mássalhangzók is szerephez jutnak. Ebben a gyakorlatban bizonyos értelemben a 2. és 3. játékban szereplő – a lélegzés és a szívdobogás általi – rendező elvhez hasonlatos megoldást találunk. Az instrukció az, hogy mindenki énekelje el a saját nevének hangzóit. A magánhangzókat az előző gyakorlatban megismert módon, – hosszan és halkán – míg a mássalhangzókat röviden, erőteljesen. Megint egy mindenki által könnyen felidézhető és fejben tartható (tehát itt sincs szükség kottára) teremtő elem, a saját nevünk az alapot jelentő támasz. Itt is ugyanolyan fontos, hogy „megőrizzük az önállóságunkat”, de tekintve, hogy a nevünk nagy valószínűséggel különbözik a többiekétől, azt hiszem ebben az esetben ez könnyebben sikerül. Tapasztalatom szerint inkább a hangzás különlegességét kell a csoport tagjainak megszoknia, hogy önfeledten tudjanak részt venni a játékban.¹⁰⁹

¹⁰⁵ Például az öt különböző szám 120 féle permutációja az *Ismétlődő ötös*-ben.

¹⁰⁶ Például a Kreatív zenei gyakorlatok 15-16. gyakorlata, vagy a 8-ad fordulós játék ugyancsak a könyv 137. oldalán.

¹⁰⁷ Sárosi László: *Kreatív zenei gyakorlatok* (Pécs: Jelenkor, 1999), 67. oldal.

¹⁰⁸ A gyakorlat kapcsán újra Cage és az 50-es évek experimentális zeneszerzőinek munkái jutnak eszembe analógiaként, amennyiben a kompozíciónak nincs – nem is lehet – partitúrája, csak szólam-anyagok vannak, amiket egymástól függetlenül kell megszólaltatni, figyelnünk saját függetlenségünkre, mialatt a darab ettől függetlenül egy egésszé áll össze.

¹⁰⁹ Itt egy pillanatra megint egy zenetörténetileg fontos analógia juthat eszünkbe, még ha elég távoli is az összefüggés. Ebben a gyakorlatban a szerző a mássalhangzókat emeli azonos szintre a magánhangzókhoz, ami az énekelt zenében akkora meglepetést okoz, amit a zenetörténetben először Edgar Verése *Ionisation*-ja által teret nyert ütőhangszerek emancipációjához tudnék hasonlítani. Vagy akár Cage – Cowell által megtalált – preparált zongorájának különleges ütőhangszeres effektjeihez.

Sáry Bánk: Sáry László Kreatív zenei gyakorlatai John Cage műveinek tükrében 32

A 19. gyakorlat, ahogy a megjegyzés is említi egy igazi körjáték. Egy választott hangmagasságot kell énekelni, hosszan kitartani, ezután a következő játékos énekel – egy kisebb hangközzel – magasabb, vagy mélyebb hangot, mialatt mi tartjuk a saját választott hangunkat. Ahogy egyre több játékos kapcsolódik be és mindenki legalább 3, 4 vagy több játékos belépéséig tartja a hangot, előre teljesen megjósolhatatlan, 3, 4 vagy több hangból álló harmóniák szólnak meg.

A 20. gyakorlat egy újabb különleges kísérlet. Az instrukció az, hogy azonnal játszunk, amint csend van, de ha valahonnan – valamelyik játékos által játszott – hangot meghalljuk, azonnal abba kell hagyni a játékot. Az instrukció alapján elképzelve, a gyakorlat tulajdonképpen kivitelezhetetlen. Ha nem emberek, hanem robotok ülnének a csoportban, akkor ha egyáltalán lehetne hallani valamilyen hangot, akkor csak egészen rövid impulzusok sokasága lenne, ami a gépek reakcióidejének hibájából eredne. Ezzel szemben a gyakorlatot a valóságban hallgatva egy érezhetően rendkívül koncentrált és hangzásában differenciált, hosszú hangokkal és rövid, dinamikus akciókkal teli zenei élményt kapunk. Tehát itt egy újabb tényező kapcsolódik be a zeneszerzés folyamatába, a hangok összetevőivel való játékon és a rögtönzésen kívül; az emberi tényező.¹¹⁰

A 21. gyakorlatban visszatérünk a 14-16. „dallamalkotó” gyakorlatok elvéhez, ellenben itt egy mindenki által ismert dallammal foglalkozunk, a feladatunk tehát nem a dallam kitalálása, hanem a dallammal való játék. Ebből a gyakorlatból, melynek egyfajta szerző által kidolgozott változatával később még találkozunk a Kreatív zenei gyakorlatok második kötetében „Rózsa-variációk” címmel, újabb műhelytitokként megtudhatjuk hogyan gondolkodik Sáry László egy dallam feldolgozásakor.

A következő gyakorlatban (22.) még mindig a dallammal játszunk, itt megint mi találjuk ki a dallamot, tehát az eredetiség, a spontaneitás itt is fontos tényező. A játék ötlete ez esetben egy konkrét Cage idézet¹¹¹ zenei megfogalmazása.

¹¹⁰ Ez a gyakorlat egy angol nyelvű elektronikus zenei szoftvert juttat eszembe, melyen a gép egyenletes metronóm ütéseire több szólamban feljátszott zenei anyagot – amelynek végeredménye az „embertelen” pontossága révén teljesen hallgathatatlan volt, – egy „humanize” (talán „emberiesít”) billentyű megnyomásával ritmikailag el lehetett „rontani”, ezáltal azonnal sokkal „élőbbé” vált.

¹¹¹ Cage, John: *A csend*. Válogatott írások. Vál.: Wilhelm András. Ford.: Weber Kata. (Pécs: Jelenkor, 1994.), 80. oldal.

A játék lényegét tekintve is Cage-re utal, ha a magyarázatban szereplő instrukcióra gondolunk: „Nagyon fontos, hogy spontán, az adott pillanatban szülessen meg a dallam, előzetes tervezés vagy különösebb hozzákészülés nélkül.”¹¹²

Azzal, hogy a dallamnak az adott pillanatban kell megszületnie és kerülnünk kell bármiféle csinált vagy idézett dallamot, a véletlen szerepét hangsúlyozza a szerző. Ami ebben az esetben nem is olyan egyszerű feladat.

Az emberi tényezővel számolva, amennyiben egy hangszeres, vagy énekes zenész kezd a gyakorlat megvalósításához, más módon, tudatosan kell készülniük arra, hogy a véletlen megjelenjen. Amíg egy zeneszerző különböző külső eszközök használatával – mint például a korábban említett, Cage-nél és Sárnyál is megjelenő Ji king – bizonyos zenei paramétereket, akár egy dallamot alkotó hangok sorrendjét is rábízhatja az alkotás folyamán ezekre a külső eszközökre, addig egy előadónak az adott pillanatban nagyon nehéz elvonatkoztatni attól a rengeteg dallamtól, ami a zenei memóriájában az évek folyamán felgyülemlett.¹¹³

Az, hogy nem kell ragaszkodnunk a pontos ismétléshez és, hogy a „nem szöveghű idézet ugyanolyan jó lehet, mint az eredeti, csak ne veszítsen zeneiségéből”¹¹⁴ megint Cage szellemiségére emlékeztet, egy korábbi fejezetben említett zeneszerzői felelősségről, mely az elfogadás felé tolódott a véletlen megjelenésével és használatával.¹¹⁵

A 23. gyakorlat megjegyzésében a szerző a 4., 5., 6. gyakorlatokra utal és arra biztat, hogy az ott tanultakat használjuk, tehát éljünk a hang hosszúságokkal, az időtartamok játékaival, a dinamikával és a különböző hangszínekkel.

A közös kórus improvizációban a résztvevő énekesek egyszerre kezdenek énekelni, minden egyes megszólaló hangzást más-más játékos indít, majd a tanultakat felhasználva mindenki egyénileg szabadon alakíthatja a hangzást. Ez az irányított improvizáció egy kötött kereten belül, mely kijelöli a hangzások kezdetét minden játékos számára, rendkívüli szabadságot enged a résztvevőknek, akik még a játék közben is szabadon alakíthatják a hangzást. A hallgatónak, illetve a

¹¹² Sárny László: *Kreatív zenei gyakorlatok* (Pécs: Jelenkor, 1999), 81. oldal.

¹¹³ Tanúja voltam, amikor kreatív gyakorlatok hangszeresekkel folytatott kurzusán a hangszeres zenészeknek nehézséget okozott spontán, az adott pillanatban dallamot kitalálni ahelyett, hogy egy ismert dallamot emlékezetből játszanának.

¹¹⁴ Sárny László: *Kreatív zenei gyakorlatok* (Pécs: Jelenkor, 1999), 81. oldal.

¹¹⁵ Utalás John Cage: *Előadás a valamiről* című írásából vett idézetre, jelen értekezés 23. oldalán.

Sáry Bánk: Sáry László Kreatív zenei gyakorlatai John Cage műveinek tükrében 34
zeneszerzőnek pedig, ahogy az előzőben is, úgy itt is a mindig különleges és
egyformán értékes, soha meg nem ismétlődő hangzás elfogadása a feladata.

A 24. gyakorlat emlékeztethet bennünket a 3-ra, melyben a szívverésünk
ritmusa adta az alaplüktetést. Itt egy magunkban elképzelt lüktetésre játszunk
különböző számok segítségével. A számokkal szerveződő ritmikai struktúrákra
később, a második kötet több darabjában is találunk példát. A számokkal,
gyakorlatilag ugyanolyan bonyolult ritmusképleteket tudunk leírni, mint
hangjegyekkel, talán a számok használatával – amikkel tulajdonképpen
időtartamokat mérünk – még közelebb járunk ahhoz a Cage-i gondolathoz, miszerint
a zenei összetevők közül az időtartam a legfontosabb.¹¹⁶ A másik, – praktikus – oka a
számok használatának, hogy a zenében kevésbé jártas, kottát nem olvasó
résztevőkkel is bonyolult ritmus-folyamatok valósíthatók meg.

A 25. páros játékban, a résztvevők egymással szemben ülve közösen,
egymásra utalva játszanak. Az egyikük megfigyelve a másik által létrehozott zenei
folyamatot, különböző instrukciók közül választva, – vagy természetesen kreatívan
újakat kitalálva, – együtt játszik vele, vagy csak akkor játszik, ha a másik szünetet
tart, illetve újra a számokkal szervezve a szerkezetet, minden ötödik, vagy hetedik
stb. hangjával együtt játszik. Tehát itt egy közös, páros improvizációval találkozunk,
amelyben a pároknak lehetőségük van akár irányítani a másik zenei folyamatait,
persze ugyanúgy szükségük van a koncentrációjukra és az improvizációs
készségükre.

A következő gyakorlatról már esett szó korábban.¹¹⁷ A 26. gyakorlatban a
szerző a preparáció mibenlétét világítja meg és így biztat különleges, eddig nem
hallott hangzások megszólaltatására. A magyarázatban itt is Cage-re hivatkozik, mint
a preparált zongora atyjára. Úgy érzem, hogy ebben a játékban Cage nem csak a
preparált zongora használata miatt van jelen, hanem úgy is, mint hang feltaláló, aki
mindig új hangzások után kutat. Sárynál is fontos szerepet töltenek be újabb és újabb
hangzások felfedezései, amit 1971-ben készült *Immaginario No. 1* című zenekari

¹¹⁶ John Cage: *A csend*. Válogatott írások. Vál.: Wilhelm András. Ford.: Weber Kata. (Pécs: Jelenkor, 1994.), 28. oldal.

¹¹⁷ Lásd jelen értekezés 19. oldalát.

kompozíciója is mutat, melyben az akusztikus hangszerek különleges játéktechnikával is megszólalnak.

A 27. gyakorlat összefüggésben az előtte lévővel ugyancsak új hangzások felfedezésére és kiaknázására hívja fel a figyelmet. Sárosi pedagógiájában használt saját készítésű ütőhangszerek, természetesen az énekhangunk és testünk hangjai mellett olyan egyszerű, mindennapi eszközök hangjai is elfogadhatók, mint a rajtunk lévő ruhák gombjai, kulccsomóink, vagy írószereink.

Mint az előző két gyakorlatban, a 28-ban is a különleges hangszíneké a főszerep. Itt viszont a saját készítésű hangszerek, illetve a környezetünkben talált hangszerek használatára biztat a szerző. Itt is a rögtönzés, a cél és szándék nélkülség, a keleti filozófiák és Cage szellemisége jelenik meg.

A 29-30. gyakorlattal elérkeztünk ahhoz a két utolsó játékhoz, melyek az első gyakorlattal együtt az összes többi keretbe foglalják és újra a csönd és John Cage 4'33" című kompozícióját idézik sajátos módon.

A 29. mely bevezeti és „játékos módon” megelőzi az utolsót az összes kreatív gyakorlat teljes összefoglalásának tekinthető, mivel az instrukció szerint; „Játsz egyetlen egy hangot egy perc időtartamon belül! Minden összetevő szabadon választható!”¹¹⁸ élnünk kell, illetve élhetünk az összes eddig tanult és gyakorolt zenei eszközzel amely rendelkezésünkre áll. Ugyanakkor a magyarázatot olvasva úgy érezhetjük, hogy a gyakorlat túlmutat egy egyszerű zenei játékon. Erre utal a szerző instrukciója; „Mivel csak egy lehetőség nyílik a megszólalásra, olyan hangot vagy hangzást válasszunk, amely – érzésünk szerint – a legjobban hordozza az egyetlen hanggal kifejezhető gondolatot!”¹¹⁹ és a magyarázatban általa idézett zen történet is.

Azért fogalmaztam úgy az utolsó előtti gyakorlat kapcsán, hogy az „játékos módon” megelőzi – vagy akár megelőlegzi – a 30. gyakorlatot, mert míg ahhoz még tartozik magyarázat – még, ha szellemiségével el is emelkedik a zene talajáról, – az utolsó gyakorlattal, melynek magyarázata helyett egy teljesen üres lapot találunk és melynek instrukciója még filozófikusabb: „Játsz egy hangot, de csak akkor, ha úgy

¹¹⁸ Sárosi László: *Kreatív zenei gyakorlatok* (Pécs: Jelenkor, 1999), 96. oldal.

¹¹⁹ I.m. 97. oldal.

10.18132/LFZE.2016.14

Sáry Bánk: Sáry László Kreatív zenei gyakorlatai John Cage műveinek tükrében 36
érezd, hangoddal érdemes megtörni a csendet!” gondolatban visszatérünk John Cage
4’33” című kompozíciójához és annak filozófikus mélységeihez melyről korábban
már szó esett.

2. A Kreatív zenei gyakorlatok - 2.3. A Kreatív zenei gyakorlatok II. kötete (a 2012-es kiadvány alapján)

A – számomra „szűken értelmezett” – Kreatív zenei gyakorlatok másik – legutóbbi – megjelenése, tehát amely címében is tartalmazza a jelen dolgozat témáját, az Editio Musica Budapest gondozásában 2012-ben megjelent; Kamarazene tetszőleges együttesekre, Zenei társasjátékok, kreatív zenei gyakorlatok.¹²⁰

Ebben a kiadványban, amely sokkal inkább hasonlít egy kottagyűjteményhez mint az 1999-ben megjelent első kötet, húsz olyan művet tartalmaz, melyek között több korábbi, akár 42 évvel ezelőtt keletkezett¹²¹ művet találunk.

Az a tény, hogy Sárý László 2012-es kottakiadványába, mely az első kötet folytatásának számít¹²² és mely címében is arra reflektál, 1972-től keletkezett műveit emeli be, megerősíti azt a véleményemet, hogy gyakorlatilag a szerző egész életművét át meg átszövik ezek a különleges, játékos, sokszor rendhagyó lejegyzésű¹²³ darabok.

A Kreatív zenei gyakorlatok, melyeket Földes Imre az 1999-es könyv előszavában „Sárý-módszernek” nevezett¹²⁴ nem választható el a szerző életművétől, nem egy szigetként, egy zárt rendszerként (módszerként) kidolgozva létezik, hanem az életmű szerves része és mind a mai napig egyfolytában változik, alakul, ami Sárý László sok más művére is jellemző.¹²⁵

A kötetben szereplő húsz kompozíció – ahogy az első kötet gyakorlatai is – különböző összefüggések teremtésére inspirálják a kották tanulmányozóját.

Azonnal két halmazt, számomra szembetűnő különbözőségük és érdekességük miatt a nem hagyományos kottaképpel rendelkező művek, illetve a hagyományos notációval készült kompozíciók alkotnak. Amennyiben ezt a felosztást

¹²⁰ Sárý László: *Kamarazene tetszőleges együttesekre, Zenei társasjátékok, kreatív zenei gyakorlatok*. 14771 (Budapest: Editio Musica Budapest, 2012.)

¹²¹ Hangnégyzet, Mágikus C (1972), Kerekezés (1973), Ha(ra)ngok az esti szélben – Változatok 14 hang fölött (1975-2007)

¹²² Sárý László: *Kamarazene tetszőleges együttesekre*. (Lásd a 123. lábjegyzetet) Előszó.

¹²³ Felosztásom szerint a következő művek tartoznak a különleges kottaképpel rendelkező művek közé: Hangnégyzet, A mágikus C, Kerekezés, Hoquetus a 4, Hoquetus a 3, Kettős kvintett.

¹²⁴ Sárý László: *Kreatív zenei gyakorlatok* (Pécs: Jelenkor, 1999), Előszó.

¹²⁵ Szitha Tünde: „Paródiák és metamorfózisok Sárý László műveiben” *Muzsika* XXXXII/1 (1999. január).

Sáry Bánk: Sáry László Kreatív zenei gyakorlatai John Cage műveinek tükrében 38
alkalmazzuk, amire az első két – illetve első három¹²⁶ – kompozíció különleges
kottaképe már az elején kínálkozik, tovább lapozva láthatjuk, hogy a hagyományos,
illetve az attól eltérő kottaképek közötti átmenetekkel is találkozunk, megnehezítve
az ilyenfajta csoportosítást. Mégis úgy érzem, hogy az elemzés kiindulásaként van
jelentősége az efféle felosztásnak, mivel ezek a művek¹²⁷ több szempontból
különböznek a hagyományos kottaképpel rendelkezőktől. Az öt kotta – hat
kompozíció – mindegyikéhez fűzött magyarázatot, megjegyzést a szerző.

Felosztásom ennek ellenére önkényesnek tűnhet, mivel más művek is
tartalmaznak megjegyzést, instrukciót. Az ok, amiért érdeklődésem először mégis
ezekre a művekre esett az, hogy ezek a kompozíciók azok, amelyeket több
szempontból a legközelebb érzem az 1999-ben megjelent első kötetben található
gyakorlatokhoz.

A Hangnégyzet (nyolc játékosra, tetszőleges hangszerekre, 1972) és A
mágikus C (hat játékosra, tetszőleges hangszerekre, 1972) című daraboknál ez több
is, mint érzés. Elég csak arra gondolnunk, hogy az 1982-ben kiadott zeneterápiás
előadás első lemezen szereplő darabja Hangnégyzet című, 1977-re datálva. A lemezt
bemutatva korábban már említettem, hogy az ott, ezen a címen szereplő kompozíció
nem pontosan egyezik az itt szereplő 1972-es darabbal. Azt is megállapítottam, hogy
a lemezen szereplő mű tulajdonképpen a 4-13. kreatív gyakorlatok összegzéseként is
értelmezhető.

A darab a különleges négyzethálóba rendezett kottából is játszható, de ahhoz,
hogy követni lehessen a zenei eseményeket egy próba során, ki kell dolgozni
hagyományos partitúra illetve szólamanyag formájában.¹²⁸

Szerkezetének ötletét a latin bűvös négyzet adta, melyben az értelmes szavak
balról jobbra, vagy jobbról balra – azaz rák fordításban – olvasva, felülről, vagy
alulról is ugyanazt az öt értelmes szót adják ki.¹²⁹ Ennek megfelelően Sáry
darabjában a négyzetháló soraiba írt hangok sorrendje, de még a hangok mellé írt
számok összege is – amelyek az időtartamot jelölik másodpercekben – megfelelnek
más sorok alulról, felülről, vagy akár rák fordításban történő olvasatának.¹³⁰ Ennek a

¹²⁶ A „Hangnégyzet” és „A mágikus C” egyazon kottaképpel rendelkezik, így a Kerekezéssel együtt
két grafikus lejegyzéssel három kompozíció áll a kiadvány elején.

¹²⁷ Tehát felosztásom szerint a különleges kottaképpel rendelkező művek: Hangnégyzet, A mágikus
C, Kerekezés, Hoquetus a 4, Hoquetus a 3, Kettős kvintett.

¹²⁸ Földes Imre: „Metszet ’96 I. Sáry László: Hangnégyzet/Telihold. Beszélgetés a zeneszerzővel”
Parlando XL/4 (1998. április): 16-28. 17-18. oldal.

¹²⁹ I.m. 22. oldal.

¹³⁰ I.m. 21-22. oldal.

műnek a szerző által kidolgozott egyik változata a Telihold című kompozíció 1985-ből.¹³¹

SÁRY László

15 C _#	12 G _#	14 A	8 H	10 D _#	5 F	6 F _#	10 G
12 G _#	10 G	13 E	10 A _#	11 C	8 H	10 A	6 F _#
14 A	13 E	7 C	12 G	6 C _#	15 D	8 H	5 F
8 H	10 A _#	12 G	13 F	10 D	6 C _#	11 C	10 D _#
10 D _#	11 C	6 C _#	10 D	13 F	12 G	10 A _#	8 H
5 F	8 H	15 D	6 C _#	12 G	7 C	13 E	14 A
6 F _#	10 A	8 H	11 C	10 A _#	13 E	10 G	12 G _#
10 G	6 F _#	5 F	10 D _#	8 H	14 A	12 G _#	15 C _#

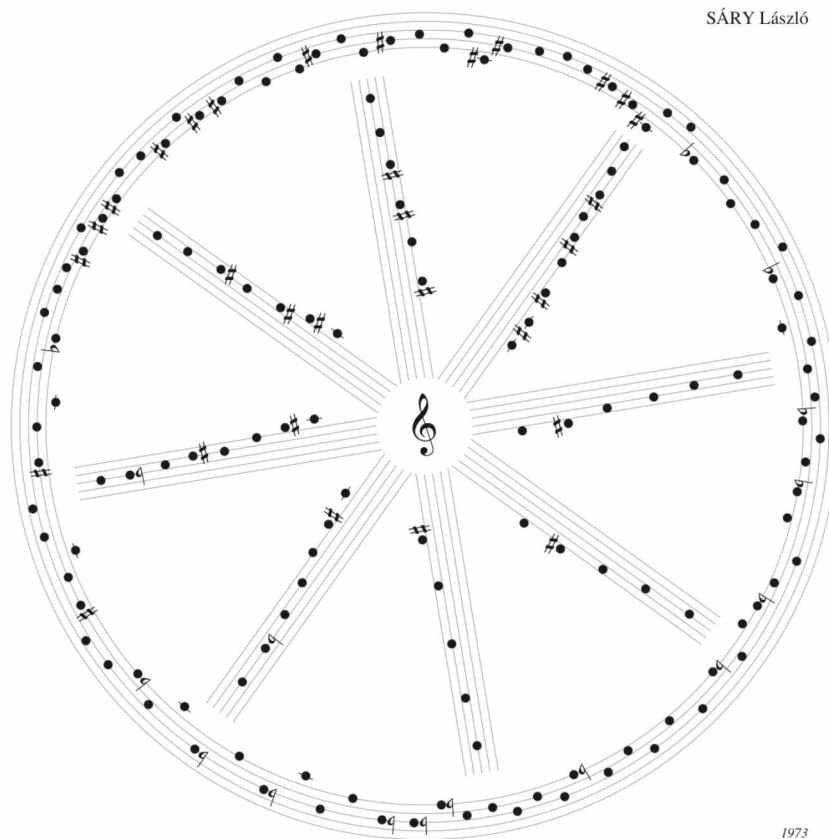
1. kottapélda – Sárly László: Hangnégyzet / A mágikus C

A második és talán a legkülönlegesebb, vagy inkább legjátékosabb kottájú darab, a Kerekezés (négy vagy több játékosból álló tetszőleges együttesre) 1973-ból.

A kottakép egy nyolc küllőt tartalmazó kereket formáz az öt vonalrendszerből, melynek kerékágyában egy violin kulcs áll. A kerék abroncsa melynek öt vonalrendszere folyamatosan fut körbe és a nyolc küllő mindegyike különböző – sokszor alterált – fekete kottafejeket tartalmaz a hangjegyek szára nélkül. A darabhoz magyarázat tartozik amely tartalmazza a hangok hagyományos lejegyzését is. Mégis elgondolkodtató, hogy amennyiben magyarázat nélkül vennék kézbe a kottát, meggyőződésem, hogy – kreatív – zenészek azonnal el tudnák kezdeni a játékot megannyi variációt kitalálva a hangok sorrendjét, a szólamok eloszlását, különböző hangi, játéktechnikai paraméterek használatát illetően. A szerző magyarázata

¹³¹ I.m. 18. oldal.

Sáry Bánk: Sáry László Kreatív zenei gyakorlatai John Cage műveinek tükrében 40
ez esetben a mű egyfajta – autentikus – „kidolgozása”¹³², természetesen még így is
nagy szabadságot hagyva az előadónak az előadáshoz. Illetve a „társasjáték” egy
bizonyos szabályrendszere, amiben olyan fontos tényezőkre kapunk „engedélyt”,
amelyeket esetleg pusztán a különleges kottakép alapján nem „mértünk” volna
megtenni. Abban, hogy az itt szereplő – éppen az általam választott különleges
írásmódú – művek jobban összefüggnek egymással és Sáry 13 évvel ezt megelőzően
megjelent könyvében található gyakorlatok, a későbbi kiadvány előszavának egy
fél mondata árulkodik; „a nem hagyományos módon lejegyzett műalakok [...]”
továbbgondolásra érdemesek.” Tehát ezzel hasonló szabadságra kapunk engedélyt az
említett művek szerzőjétől, mint amilyenben az 1999-es könyv gyakorlataiban
megszokhattuk. A művek nyitottsága, nem-befejezettsége – ami erős szerzői igény
volt már korábban – itt is fontos marad.



2. kottapélda – Sáry László: Kerekezés

¹³² A XX. sz. második felében sok experimentális kompozíció, zenei kísérlet igényli a darab későbbi előadója, vagy előadói általi kidolgozást, realizálást a szerzői utasítások alapján. John Cage több művét Wilhelm András zenetörténész dolgozta ki.

A következő két általam ebbe a sorba választott kompozíció a kiadvány 11. és 12. darabja.¹³³ A művek sorszáma nem jelent sorrendiséget, vagy bármilyen más megkötést az előadók számára ebben a kötetben. Ezt az információt is az előszóból tudjuk meg, a már részben idézett ide vonatkozó gondolat teljes egészében így hangzik:

A gyűjteményben szereplő művek bármilyen sorrendben, illetve bármilyen válogatásban előadhatók, a nem hagyományos módon lejegyzett műalakok pedig továbbgondolásra érdemesek

A két hoquetus¹³⁴ nagyon közeli rokona egymásnak. Mindekettő számokkal kialakított struktúrája, a legkisebb közös többszörös elvén alapul. Minden játékosnak ugyanazon számsorozat szerint kell játszania, a különbség a számok sorrendjéből adódik.

Mindkét darabban a teljes ritmikai szerkezet kétszer szólal meg, először legato kitartott hangokkal lassabb tempóban, majd kétszeres sebességgel, rövid hangokat játszva, kvázi gyors tételként.

Hangzását tekintve, míg a háromszólamú változat egy tizenkét hangú sorra épül, a négyszólamúban a hangzást a felhangrendszerre épülő, akusztikus sor határozza meg.

A négyszólamú változat magyarázata után még egy megjegyzést találunk, miszerint ez a mű az alapja a szerző 2009-es In C című, rövid négykezes zongoradarabjának. Ha összevetjük a két kompozíciót, láthatjuk, hogy az In C – ahogy az a Kerekezésnél már felmerült – egy, a Hoquetus, mint kreatív szerkezet szerző által „kidolgozott” változata. Az előző darabokhoz képest itt egy másfajta szervező erőt találunk, a számok zenében ritmikai, illetve szerkezeti elemekre történő felhasználását.

¹³³ Sály László: *Kamarazene tetszőleges együttesekre*. (Lásd a 123. lábjegyzetet), Hoquetus a 4, Hoquetus a 3.

¹³⁴ „Lényegét tekintve a hoquetus egy előadási, illetve kompozíciós technika, melyben az egy- vagy többszólamú zene hangjait és hangesoportjait legalább két szólam gyors váltakozása alakítja: míg az egyik szólam szünetel, addig a másik szól, és fordítva, a »musica truncata« hanghatását kölcsönözve a darabnak.” (Hans Heinrich Eggebrecht: *A nyugat zenéje*. Budapest, Typotex, 2009. 150. oldal)

SÁRY László

1. szólam / 1st part 2. szólam / 2nd part 3. szólam / 3rd part 4. szólam / 4th part

4 5 6 7 5 6 7 4 6 7 4 5 7 4 5 6
 5 6 7 4 6 7 4 5 7 4 5 6 4 5 6 7
 6 7 4 5 7 4 5 6 4 5 6 7 5 6 7 4
 7 4 5 6 4 5 6 7 5 6 7 4 6 7 4 5
 4 4 4 4 5 5 5 5 6 6 6 6 7 7 7 7
 5 5 5 5 6 6 6 6 7 7 7 7 4 4 4 4
 6 6 6 6 7 7 7 7 4 4 4 4 5 5 5 5
 7 7 7 7 4 4 4 4 5 5 5 5 6 6 6 6

2001

3. kottapéllda – Sáry László: Hoquetus a 4

SÁRY László

1. szólam / 1st part 2. szólam / 2nd part 3. szólam / 3rd part

*7 - - - 6 - - - 5 - - -
 6 - - - 5 - - - 4 - - -
 5 - - - 4 - - - 3 - - -
 4 - - - 3 - - - 2 - - -
 3 - - - 2 - - - 1 - - -
 2 - - - 1 - - - 7 - - -
 1 - - - 7 - - - 6 - - -

2001

4. kottapéllda – Sáry László: Hoquetus a 3

Az utolsó általam ebbe a csoportba sorolt kompozíció a Kettős kvintett (tetszőleges együttesre) 2008-ból. A darabhoz fűzött megjegyzésnek megfelelően, szerkezetét tanulmányozva, amit a mű kidolgozásához egy példa is segít, újra – a már többször említett – 1972-es Hangnégyzet konstrukciójához nagyon hasonló szerkezetet látunk. Minden megszólaló hanghoz különböző hosszúságú, számmal jelölt időtartam tartozik, a tíz kottasornak megfelelően tíz különböző hangmagasság, dinamikai szint, időtartam és hangszín. A tíz sor – körülbelüli – hangmagasságait és azokhoz rendelt hang hosszúságait tekintve bűvös négyzetként működik, analóg módon a Hangnégyzet című kompozícióhoz. Amennyiben az előadási jeleket és azok differenciáltságát is megvizsgáljuk, arra jutunk, hogy még inkább az ugyancsak

1972-ben készült – és Sárosi László által, a Kreatív zenei gyakorlatok első kötetének 13. gyakorlata kapcsán már elvitett – Sounds for című kompozícióhoz áll közelebb.

A szerzői magyarázatban ott¹³⁵ ezt találjuk:

Hadd idézzek néhány – a gyakorlat megoldására vonatkozó és azt segítő – mondatot a darab [Sounds for] utasításai közül: „Időtartam, hangerő, szín, szünetek időtartama, a különböző játékmódok stb. szabadon választható összeállítások. Ezek a játék folyamán állandó változásban és egyensúlyban legyenek! Egyazon hang ne szóljon meg kétszer azonos módon! Szóltassuk meg a hangokat mindig újra és mindig másképpen! Hányféle módon tudunk egy hangot játszani? Próbáljunk egy teljesen újfajta hang-idő-intenzitás-összefüggést kialakítani.”

Megint egy nyitott ötlet szerzői értelmezését, kidolgozását láthatjuk. A Kettős kvintettben tíz különböző hangmagasság, hangszín, dinamika, hang hosszúság állandó változásban vannak, ahogy az először az 1972-es Sounds for-nál fogalmazódott meg a szerzőben.

Kettős kvintett
Tetszőleges együttesre

[1] = ca 72

1
13 (13) 9 (9) 12 (12) 8 (8) 11 (11)
(ppp) (pp) (quasi p) (p) (mp)

2
9 (9) 12 (12) 8 (8) 11 (11) 5 (5)
(quasi p) (p) (mp) (mf) (quasi f)

3
12 (12) 8 (8) 11 (11) 5 (5) 6 (6)
(mp) (mf) (quasi f) (f) (ff)

4
8 (8) 11 (11) 5 (5) 6 (6) 10 (10)
(quasi f) (f) (ff) (fff) (ppp)

5
11 (11) 5 (5) 6 (6) 10 (10) 7 (7)
(fff) (ppp) (pp) (quasi p)

5. kottapéllda – Sárosi László: Kettős kvintett (részlet)

¹³⁵ Sárosi László: *Kreatív zenei gyakorlatok* (Pécs: Jelenkor, 1999), 57. oldal.

Sáry Bánk: Sáry László Kreatív zenei gyakorlatai John Cage műveinek tükrében 44

Felosztásom második csoportjába azokat a kompozíciókat soroltam, melyek lejegyzése véleményem szerint átmenetet képez a különleges, grafikus írásmód és a hagyományos lejegyzés között.¹³⁶

Az első kompozíció ebben a sorban az Ismétlődő ötös 1985-ből. A darab, ahogy a magyarázatban is szerepel, az öt különböző hangmagasság 120 permutációja. Ez a szerkezet határozza meg a kottaképet is, ami első látásra felismerhető. Az egymás mellé helyezett hangok egy G pentachord hangsort adnak ki, mely hangokat, Tandori Dezső: Ad hoc című versének címéből eredeztethetjük. Egy hangzónkénti átkódolásról van szó, melyben a címben szereplő „A” megfelel az egyvonalas zenei „a” hangnak, a „d” az ugyancsak egyvonalas „d”-nek, a „H” az egyvonalas „h”-nak az „o” – egy kis szerzői szabadsággal – a „g” vagy „szó” hangnak, a cím utolsó betűje a „c” pedig a kétvonalas zenei „c” hangnak.

A darab 120 ütemből áll, minden ütemben ugyanaz az öt hang különböző sorrendben szerepel. Egyedül a hangjegyek szárai hiányoznak, melyek tekintve a gyors tempót, vagy gyors nyolcadok, vagy még kisebb ritmusértékek lehetnének. Tehát ilyen értelemben ez majdnem egy hagyományos lejegyzés, a különbség talán csak abban rejlik – ami ebben a darabban is a továbbgondolást segíti, – hogy a darab kottája ebben a formában a középkori zenék szólamokban és nem partitúrában történő lejegyzésére hasonlít. Az egy szólamban lejegyzett darab ugyanis legalább két szólamot rejt magában – egy gyors figurációt és egy hosszú hangokon kitartott dallamot, „cantus firmust”, ahogy a szerző nevezi, ezzel is a középkort idézve.

A darab magyarázatában nem kapunk egyértelmű bízattatást az esetleges továbbgondolásra amit az előszóban olvashatunk, pedig a kottaképet – és a szerző korábbi kreatív gyakorlatait – tanulmányozva eszünkbe juthatnak még megvalósításra érdemes változatok.¹³⁷ Például az átkötésekből adódó hosszú hangok dallama magában megszólalva, akár több hangszer játékaival a dallam egyszerre több hangja összezsengezve¹³⁸ a darab egy kvázi lassú tétele lehetne.

¹³⁶ Az ismétlődő ötös, Napraforgó, Moondog, Egy kis harmóniai labirintus, Rózsa-variációk, Ölelkező hangsorok

¹³⁷ Jelen voltam 1998-ban Rómában a Manuel Zurria vezette Alter Ego együttes koncertjén az opera Paese-ben, ahol az Ismétlődő ötös is megszólalt. Az előadásra a zenészek teljes mértékben a darab szerzője nélkül készültek fel – a nagy távolság miatt nem lehetett szó hosszabb közös próba időszakról. Ellenben a mai napig annál az előadásnál sehol nem hallottam vitalitásában és kreativitásában eredetibbet (ebben a darab szerzője is egyetért velem) A repetitív darab egy elejétől a végéig folyamatosan tartó fokozásként szólalt meg egy különleges hangszer apparátussal (zongora, fuvola, klarinét, szaxofon, gordonka) teljesen áthatva a déli szellemiséggel, amit a mű utáni hosszú taps is tükrözött – a közönség állva ünnepelte az eseményt.

¹³⁸ Ez a technika szerepel például az 1999-es Kreatív zenei gyakorlatok 19. gyakorlatában, de az éppen tárgyalt második kötet 14. tételében – Rózsa-variációk – érhetjük tetten egy teljes tételként

Amennyiben ezt a kötetet tárgyalva az első halmazban lévő darabokat éreztem közelebb állóknak a Kreatív zenei gyakorlatok 1999-ben megjelent könyv zenei játékaival, úgy máris egy kivétellel kell találkozunk a második halmazban, ugyanis ez a darab az említett könyv 15. gyakorlatához áll rendkívül közel, amiben a játékosok, a csoportnak előre kiválasztott öt különböző hangból alakítanak dallamokat úgy, hogy nem ismételhettek hangot és minden további játékos az előző résztvevő hangjával kezdi a játékot. A magyarázatban meg is jegyzi a szerző, hogy az „öt hangból 120 különböző dallam alakítható”¹³⁹.

A Napraforgó című háromszólamú kánon kottaképe abban különbözik egy teljesen hagyományos lejegyzéstől, hogy hiányzik az ütemmutató, az ütemvonalak és gyakorlatilag a hangjegyek szárai is. Egy-egy hangjegy szárral együtt szerepel, ezt az egy mondatos magyarázat világítja meg, miszerint – kizárólag zongora esetén – a szárok a jobb és balkéz váltakozását jelentik, ahogy a kötőívek is ezt a célt szolgálják. Zenei tagolást egyik sem jelent.¹⁴⁰ Tehát, ha nem zongorára gondolunk az előadásánál, a darab kizárólag fekete kottafejek egymásutánja, bármiféle zenei jelzés, vagy tagolás nélkül. Az összefüggéseket keresve az első halmazba tartozó műveknél említettem, hogy azokat érzem a legközelebb az első kötet kreatív zenei gyakorlataihoz.

Kimondva-kimondatlanul arra keresem a választ, hogy a teljesen grafikus lejegyzés, majd az átmenet a hagyományos lejegyzés között, illetve a teljesen hagyományos lejegyzés a szerző részéről ugyanilyen átmenettel egyre kevesebb kreativitást vár-e el az előadótól, vagy a lejegyzés nem tükrözi pontosan az elvárt előadói kreativitás mértékét?¹⁴¹

Ha az első – már sokat említett – darabra, a Hangnégyzetre, illetve annak különleges négyzethálóra lejegyzett kottájára gondolunk és elolvassuk a darabhoz tartozó magyarázatot láthatjuk, hogy bár a kotta egyáltalán nem mondható hagyományosnak, az előadóknak egyetlen ponton van lehetőségük aktívan részt venni a kompozíciós folyamatban, oktáv transzpozíciókat alkalmazhatnak a hangszerük hangterjedelmének megfelelően. A hangok sorrendje, a darab tempója, a

felhasználva. Sály László: *Kamarazene tetszőleges együttesekre*. (Lásd a 123. lábjegyzetet), 14. Rózsa-variációk, III. tétel.

¹³⁹ Sály László: *Kreatív zenei gyakorlatok* (Pécs: Jelenkor, 1999), 61. oldal.

¹⁴⁰ Sály László: *Kamarazene tetszőleges együttesekre*. (Lásd a 123. lábjegyzetet), 7. Napraforgó, magyarázat.

¹⁴¹ Ennek a másik oldala a teljes mértékben szóbeli utasításokban történő lejegyzés – az 1999-es Kreatív zenei gyakorlatokban – ami a legtöbb szabadságot jelenthetné.

Sáry Bánk: Sáry László Kreatív zenei gyakorlatai John Cage műveinek tükrében 46
ritmus, a hangmagasságok és a dinamika – ahogy a Napraforgónál – ugyanúgy a szerző által meghatározott. Tehát ez esetben megállapíthatjuk, hogy a darab – a különleges képi megjelenésen kívül – kizárólag azért van ilyen módon kottázva, hogy a hangszeres apparátus lehetőségeit növelje.

Természetesen a Hangnégyzet sokrétűségét a korábbiakból ismerve és éppen a “testvér”-darab, A Mágikus C ugyanezen kottáját és a hozzá tartozó magyarázatot olvasva láthatjuk, hogy a kottakép nem véletlenül nem hagyományos, rendkívül sok lehetőséget rejt magában, csak az itt szereplő Hangnégyzet darab az instrukcióival együtt a kotta egy szerzői kidolgozásának tekinthető, – itt nem kapunk annyi szabadságra engedélyt a szerzőtől, mint például a Kerekezésnél – A Mágikus C pedig ugyanennek a kottaképnek egy másik szerzői realizációja, azzal a különbséggel, hogy ennek magyarázatában ott találjuk, hogy: „Próbálj ki további változatokat”. Tehát itt nyitottabbak a lehetőségeink, hogy mi is újabb darabot hozzunk létre a kottakép alapján.

Visszatérve a Napraforgóhoz, talán ezért is párhuzamot vonhatunk az előbb említett mű és e között, mert bár a Napraforgó ebben a formában – függetlenül a kottakép különlegességétől – csak egyféleképpen játszható a választott hangszereken, ez az 1989-es darab maga tekinthető egy szerzői változatnak, kidolgozásnak egy korábbi művet, az 1975-ös Csigajátékot tanulmányozva. Az ütemmutató, ütemvonalak és a zenei tagolás hiánya és ezzel együtt a hagyományostól eltérő kottakép inkább csak egyfajta szerzői zenei utasítás az előadáshoz, éppen olyan módon, hogy az ütemvonalakkal és ütemmutatóval nem megtört folyamatosságot hangsúlyozza úgy, hogy közben a szabadság érzetét kelti.¹⁴² A – kizárólag – zongorára vonatkozó jelzések pedig véleményem szerint más hangszeres játékosok tájékozódását is segíthetik a kotta olvasása közben, még ha a jelzéseket nem is értelmezhetik a hagyományos módon.

¹⁴² A kottakép folyamatossága Erik Satie bizonyos műveinek kottaképére emlékeztet aki Sáry László számára is fontos szerző és akit Cage is „megkerülhetetlennek” tartott és nagyra becsült. (John Cage: *A csend. Satie védelmében* Válogatott írások. Vál.: Wilhelm András. Ford.: Weber Kata. (Pécs: Jelenkor, 1994.), 25. oldal.

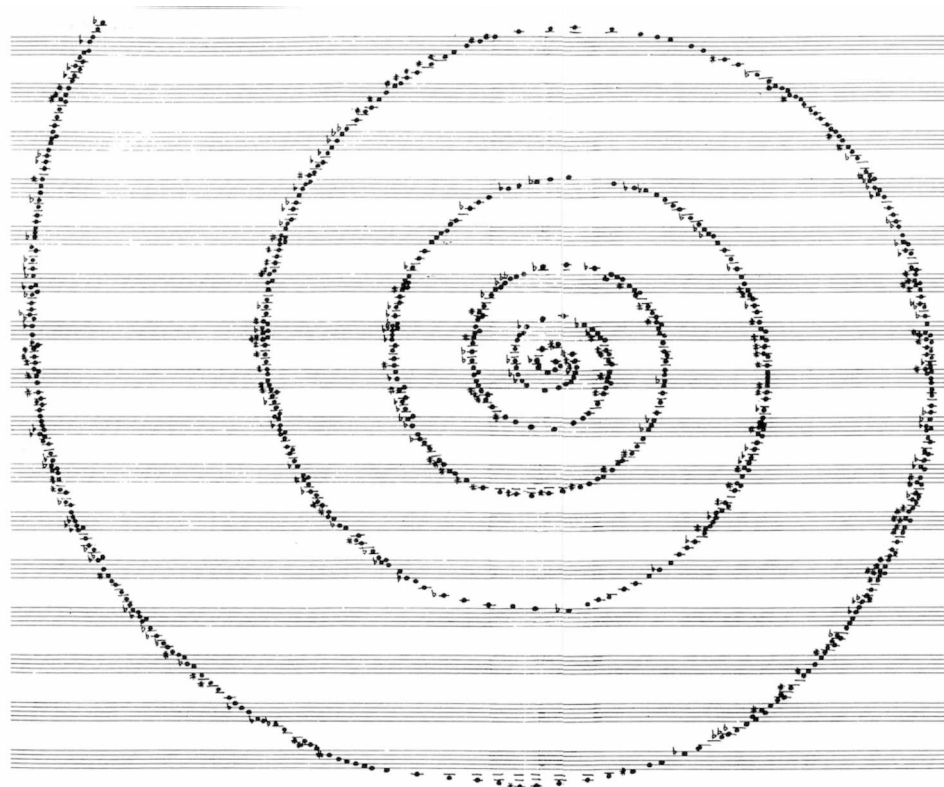
Napraforgó
Kánon három egynemű
dallamhangszerre

Sunflower
Canon for three melodic instruments
of the same kind

SÁRY László

♩ = ca 320 (♩ = ♩)

6. kottapélda – Sári László: Napraforgó (részlet)



7. kottapélda – Sári László: Csigajáték

Sáry Bárok: Sáry László Kreatív zenei gyakorlatai John Cage műveinek tükrében 48

A Csigajáték hat vagy több játékosra íródott. A hangkészletét, mely megegyezik a Napraforgóéval a véletlen szellemében kockadobással alakította ki a szerző. A Csigajáték polifon szerkezetének szólamai – melyek violin vagy basszusukulcsban olvashatók – egyenletes mozgással, de mindegyik különböző hosszúságú hangértékekkel haladnak. Ezek aránya a csigaház arányairól is leolvasható Fibonacci-sor.¹⁴³

A különleges megjelenésű grafikus kották kapcsán fontos megjegyezni, hogy ezek használatát Európában, a darmstadti új zenei kurzusokon John Cage terjesztette el, aki 1958-ban járt először ott.¹⁴⁴

A Moondog egy újabb kánon, ezúttal négy tetszőleges hangszerre, melynek kottaképe már-már teljesen hagyományosnak mondható, igaz a zenei folyamatot – képileg – megszakító ütemvonalakat itt sem találunk. Az előzőekben tárgyalt két darabhoz képest, melyekben a „repetitív” egyenletes lüktetés mindvégig fontos, itt a zenei anyag hajlékonysága nemcsak a lejegyzésben, a hangok gerendáival kifejezett gyorsítás-lassítás, illetve az ugyancsak „szabad” ritmikájú előkék előadóra bízott megszólaltatásában jelenik meg. Egy másik síkon még több szabadságot bíz a hangszeres játékosokra a szerző. Éppen a szabad ritmika miatt az előadók – a szerző által jelzett tempó: *Lento, liberamente* engedte határok között – bizonyos mértékig más-más tempóban játszanak. Ez az ötlet a szerző részéről egy „külső” hatás eredménye. Az amerikai Moondog nevű utcazenész egyik szerzeménye – melyben hosszú, szabad dallamot játszott – adta az ötletet a kompozícióhoz.

Az Egy kis harmóniai labirintus négy tetszőleges dallamhangszerre az újabb kompozíciók közül való a kiadványban, 2007-ben készült. Már a kottakép emléket ébreszthet bennünk a korábban tárgyalt két Hoquetus-darabban kapcsolatban. A Hoquetus a 4-ben ugyanezek a számok szervezik a darab időbeli struktúráját. Itt a megjegyzésben csak azt olvashatjuk, hogy „a számok fölött lévő hangokat kitartjuk a jelzett értékig, és folyamatos gyorsulást és ehhez tartozó pontos metronómjelzéseket találunk a darab elején. Amennyiben ezt a darabot is tovább gondolnánk, éppen a kottaképében közel álló Hoquetus a 4 segíthetne bennünket, hogy a megjegyzéssel ellentétben kipróbáljuk ne csak kitartani a hangokat a számokkal jelzett

¹⁴³ Wilhelm András: Sáry László Csigajáték című szerzői lemezének ismertető szövege. Hungaroton SLPX 12060 1979.

¹⁴⁴ Dalos Anna: „A partvonalon kívül. A darmstadti új zenei kurzusok magyarországi recepciójáról (1957-1967).” *Muzsika* L/1 (2007. január): 16-21. 16. oldal.

időtartamokig, de megpróbáljuk röviden, csak egy egy „egység” (vagy negyed) ideig játszani őket, a számokkal jelzett időtartamokat pedig szünetként számoljuk ki.

A Rózsa-variációk különleges helyet foglal el a Kreatív zenei gyakorlatok között, de bizonyos értelemben Sárý László életművében is. Nagyon kevés népzenei elem tűnik föl Sárý életművében, felismerhető teljes népdal pedig szinte egy sem. Szitha Tünde tanulmányában¹⁴⁵ rávilágít a népzene, néphagyomány mellőzésének okaira az Új Zenei Stúdió 1970-es évekbeli működése alatt, majd Sárý László több művében a mégis jelen lévő népzenei elemekre hívja fel a figyelmet, melyet egészen a Psalmus című kompozíciótól mutat ki. A Psalmusról már szó esett korábban, a 6. gyakorlat emberi hangon megjelenített hangszín-játéka kapcsán. Szitha Tünde tanulmánya a Psalmus énekszólamában a hangszeres népzene ornamentikáját sejtí, az 1990-es években készült kompozíciókban – a Tánczene sorozat Magyar tánc '95-jében illetve a Lassú és friss cimbalom darabban – pedig már úgy ír, hogy „jellegzetes dallam-alakzatokként is feltűnnek”¹⁴⁶ a népi motívumok. Népdal idézeteket pedig először az 1999-ben megjelent könyvben, a Kreatív zenei gyakorlatokban találunk, elsőként a 21. gyakorlat magyarázatában, még hozzá éppen a Hervadj rózsám... kezdetű népdalt, a könyv későbbi fejezetében pedig a Tyukodi pajtás címűt. Ha megvizsgáljuk az említett gyakorlatot azt látjuk, hogy az ott felsorolt hét változathoz az itt elemzett Rózsa-variációban megtalálunk három tételt, mely ebben a – megint csak szerzője által kidolgozott – változatban az elején egy unisono, a végén pedig egy négy szólamú kánonnal bővül ki. A magyar népdal négy szólamú kánonjához pedig bravúros módon Steve Reichtől kölcsönzött ritmus társul¹⁴⁷, amely a darab végére egyedül marad, felgyorsul és intésre befejeződik. Ez a felgyorsuló és intésre megszakadó ritmus-szerkezet ismerős lehet a már elemzett Aritmia-ritmia című kreatív gyakorlatból, mely a zeneterápiát bemutató lemezen szerepel.

A Rózsa-variációk első tétele, – a népdal unisono megszólalása – után a második és a harmadik tétel az említett 21. kreatív gyakorlat két tételével azonos. Az elsőben hangról-hangra adják át egymásnak a népdal hangjait a játékosok, a másodikban pedig ugyancsak hangonként más-más játékos énekel, de további négy

¹⁴⁵ Szitha Tünde: „Experimentum és népzene az Új Zenei Stúdió műhelyében 1970-90 között és utána”. *Magyar Zene* XL VIII/4 (2010. november): 439-451, 439-450. oldal.

¹⁴⁶ Szitha Tünde: „Experimentum és népzene”. (Lásd a 141. lábjegyzetet) 443. oldal.

¹⁴⁷ Steve Reich: Clapping Music, Music for Pieces of wood.

Sáry Bánk: Sáry László Kreatív zenei gyakorlatai John Cage műveinek tükrében 50 játékos hangjáig kitartja az énekelt szótagot, ezáltal a népdal hangjaiból mindig egy négy szólamú harmónia szól. A negyedik tétel ritmikai szerkezete az Egy kis harmóniai labirintus számokkal jelzett négy szólamú szerkezetének felel meg. Ezzel előtte a Hoquetus á 4-nél találkoztunk.

Az Ölelkező hangsorok című kompozíciónál, melyben egy diatónikus, egy kromatikus és egy egészhangú skála hangjai szólnak egyidejűleg ugyanakkor váltakozva a szólamok között, ugyancsak ütemvonalak nélküli, a folyamatosságot hangsúlyozó kottaképet látunk. Ehhez a darabhoz nem tartozik magyarázat. Kétrészes felépítését tekintve rokon a Hoquetus a 4 és a 3 darabokkal, mivel az első rész itt is legato, hosszú hangokon szólal meg, majd kvázi gyors tételként, ugyanazt a zenei anyagot gyorsabban, staccato, rövid hangokkal is meghallgathatjuk.

A következő nyolc kompozíció felosztásom szerint a harmadik halmazba tartozik, melyek hagyományos notációval vannak lejegyezve. Ezekben a művekben összefoglalva megállapítható, hogy mindben egy-egy zenei – általában ritmikai természetű – feladat áll a középpontban.

A három különböző skála hangjainak használatában a Ludus Chromaticus című hat szólamú darab is osztozik az Ölelkező hangsorokkal. A darab eredetije egy 1987-ben készült hat kezes zongoradarab. A hat hangszerre készült változatában a három skála – a diatónikus, az egészhangú és a kromatikus – jobban elrejtve, figurációval körülrajzolva szólal meg.

A Csöndes béke jöjj című hat szólamú kánon, mely pentaton hangzást idéz, felépítését és szerkezetét tekintve rokona a zeneterápiás lemezen hallható Dob és Tánc című vokális kánonnak 1981-ből. Abban egy, a szótagok szerint felépülő, majd visszabomló folyamatot láthattunk, itt a darab végéig egyre hosszabb frázisokra nyíló, az első 3/4-es ütemtől az utolsó 10/4-ig felépülő folyamatnak lehetünk tanúi.

A Kromatikus invenció II. hasonlóan kánon, ezesetben négy szólamra. Itt az előadók által választott dallamhangszerekhez tikfák (ritmusbotok) csatlakoznak melyek végig komplementer módon a dallamanyagot kiegészítve játszanak.

A Kettős és a Kromatikus invenció I., egy-egy virtuóz hangszeres duó. Ezekben a művekben is elsősorban a differenciált ritmus jelenti a megoldandó feladatot az előadók számára. A Kromatikus invenciók hangzásukban rokonok, mivel meghatározott hangkészletük a darabok folyamán kromatikusán kúszik egyre feljebb.

A Pontok és vonalak tetszőleges hangszer, vagy énekhangokra, megint nagyjából ritmikai feladatot ad a játékosoknak. A g-mixolíd hangrendszerben, a felső szólam a dallam vagy figuráció, a másik pedig mintegy orgonapont a főhangokat kiemelve követi az elsőt.

A nagyobb együttesre készült Kettős kvartett – nyolc fűvós, vagy nyolc vonós hangszerre – egy igazi hoquetus, mivel a zenei anyag folytonosságához mind a nyolc szólam elengedhetetlenül fontos. Szerkezetének másik különlegessége, hogy a darab felénél található szimmetria vonalra van tükrözve az egész kompozíció. Azaz, a darab közepétől minden egyes addig megszólaló hangot rák fordításban is meghallgathatunk.

Az utolsó kompozíció, egy John Cage Hommage, a Ha(ra)ngok az esti szélben, Változatok 14 hang fölött című három egynemű fűvós, vagy vonós hangszerre készült darab.

A kompozíció, ahogy az alcíméből is kiderül egy korábbi, 1975-ben készült Változatok 14 hang fölött című szoprán hangra és zongorára készült darab újabb megjelenése, változata. Az 1975-ös darab szerzői ajánlása is John Cage-nek szól, mely ezesetben nem csak tiszteletadást jelent, hanem nagyon erős kapcsolatot John Cage egy bizonyos művével.

John Cage Előadás a semmiről című előadásának anyagát, mely először 1959-ben jelent meg, egy előre nagyon pontosan és teljes egészében megtervezett időbeli struktúra alapján komponálta meg. A pontos időbeli szerkezetet le is írja előadásának előszavában, mely Csend című esszégyűjteményében is megtalálható. Az előadás anyagának nyomtatott változata világosan mutatja is ezt a szerkezetet, mivel négy oszlopban van nyomtatva és tizenkét soronként egy kis jellel vannak elválasztva a részek. Az előadás elején, a második tizenkét soros ritmusszerkezetben olvashatjuk azt a híres mondatot, mely Sáros kompozíciójának alapját képezi: „I have nothing to say and I am saying it and that is poetry”.¹⁴⁸

Ahogy Cage a teljes előadása anyagát pontosan megtervezte, Sáros László művének ugyancsak minden szerkezeti eleme ebből a 14 szóból, hangból származik. Minden egyes betűhöz egy bizonyos hangmagasságot rendelt a kis „g”-től a kétvonalas „f”-ig, módosító jelek nélküli, alterálatlan hangokból.

¹⁴⁸ „Nincs mit mondanom ez az amit mondok és ez költészet” John Cage: *A csend*. Válogatott írások. Vál.: Wilhelm András. Ford.: Weber Kata. (Pécs: Jelenkor, 1994.), 65. oldal.

THE SYSTEM :

① M P V O A R I Y N D T E G H S

② S M P V O A R →

③ H S M P V O A →

④ G H S M P V O →

⑤ E G H S M P V →

Sáry László (1975.)

8. kottapélda – Sáry László: Változatok 14 hang fölött hangmagasság szerkezete

A zongorán megszólaló akkordokat, harmóniákat alkotó hangok száma – és az ezekből felbontásként később megszólaló figurációkat alkotó hangok mennyisége – ugyancsak a Cage idézetből származik. Amennyiben egyetlen hangzó alkotja a szót például „I”, ezesetben egyetlen egyvonalas „f” hang szólal meg, ha viszont négy például a „have” szóban, úgy a zongorán, a „kis h, egyvonalas d, kétvonalas c, kétvonalas e” harmónia szól.

♩ = 66-69 cca 11. VARIATIONS ON 14 PITCHES - TO JOHN CAGE - SÁRY LÁSZLÓ (1975)

SOPRANO

PIANO

1. I HAVE TO SAY DO - ET - RY AND IS THAT NO - THING AND AM I SAY - ING IT

2. AM AND I HAVE DO - ET - RY TO SAY AND IS THAT NO - THING I SAY - ING IT

3. AM NO - THING AND I HAVE DO - ET - RY TO SAY AND THAT IS SAY - ING IT

4. THAT AM SAY - ING DO - ET - RY HAVE NO - THING AND IT IS I AND TO SAY

5. AND I SAY THAT I AM TO HAVE DO - ET - RY AND SAY - ING IT IS NO - THING

9. kottapélda – Sáry László: Változatok 14 hang fölött első oldalának részlete

A darab zenei anyaga háromszor, három különböző módon szólal meg, először szóló énekhangon a zenei anyag legmagasabb hangjaiból kirajzolódó dallamot halljuk, majd csak zongorán szólal meg a szöveg szerkezete harmóniákban összefoglalva. Harmadszor ének és zongora együtt szól. A szoprán szólama

megegyezik az első tétellel, a zongora pedig – követve a szavak hangzóinak sorrendjét – akkord felbontásokat játszik.

3

10. kottapélda – Sály László: Változatok 14 hang fölött harmadik oldalának részlete

Ezzel eljutottunk a kreatív zenei gyakorlatok második kötetének említett darabjához, a Ha(ra)ngok az esti szélben, variációk 14 hang fölött című darabhoz, amelyben a szerző az eredeti mű ezen figurációiból alkot egy háromszólamú zenei anyagot. Ebben a felbontott harmóniák mindegyik hangja megszólal – a három szólam között elosztva – ezzel együtt pedig az akkordok bizonyos fontos hangait kitartva egy állandó, folyamatos háromszólamú hangzás jön létre az eredetileg egy szólamú akkordfelbontásból.

<p><i>Hommage à John Cage</i></p> <p>Ha(ra)ngok az esti szélben</p> <p>Változatok 14 hang fölött</p> <p>három egynemű fúvós vagy vonós hangszerre</p>	<p><i>Hommage à John Cage</i></p> <p>Bells(ounds) in the evening wind</p> <p>Variations on 14 notes</p> <p>for three wind or stringed instruments of the same kind</p>	<p>SÁRY László (*1940)</p>
--	---	--------------------------------

11. kottapélda – Sály László: A Ha(ra)ngok az esti szélben, Változatok 14 hang fölött elejének részlete

Az Előadás a semmiről időbeli strukturális szerkezete Sárynál egy évvel később, 1976-ban egy újabb művet inspirált, melynél már a teljes Cage-i előadás zenében való megjelenítése volt a cél.

A „Quartettek 4x1, 2 vagy 3 előadóra, Don Juannak; az öreg indiánnak, John Cage: Előadás a semmiről angol nyelvű írása nyomán” című kompozíció, melynek ajánlása a 180-as csoportnak szól, világos kottaképében teljesen megtartva Cage előadásának négy oszlopba rendezett szerkezetét, azt hangról hangra zenébe dolgozza át.

12. kottapélda – Sáry László: Quartettek... elejének részlete

Minden egyes ütem, Cage szövegének egy-egy oszlopát jelenti, melyeket Sáry öt részre osztott be. A 60-as metronóm tehát ezen öt rész tempójára vonatkozik. Minden egyes zenei hangjegy – melyek az öt vonalrendszerben a nagyon mélytől a nagyon magasig öt szinten vannak beosztva és nem pontos hangmagasságokat jelölnek – megfelel egy-egy a szövegben megtalálható teljes szónak. Az előadás szövegével összevetve pontosan követhető a szöveg és a zene kapcsolata.

LECTURE ON NOTHING

I am here , and there is nothing to say .
 If among you are
 those who wish to get somewhere , let them leave at
 any moment . What we re-quire is
 silence ; but what silence requires
 is that I go on talking .
 Give any one thought
 a push : it falls down easily
 ; but the pusher and the pushed pro-duce that enter-
 tainment called a dis-cussion .
 Shall we have one later ?
 mp
 Or , we could simply de-cide not to have a dis-
 cussion . What ever you like . But
 now there are silences and the
 words make help make the
 silences .
 I have nothing to say
 and I am saying it and that is
 poetry as I need it .
 This space of time is organized
 . We need not fear these silences, —
 mp
LECTURE ON NOTHING / 109

1. ábra – John Cage: Lecture on Nothing elejének részlete

Az üresen hagyott ütemek csöndeket jelentenek, ahogyan Cage előadásában is. Sárosi művében az eredeti Cage szöveg négy egymás alatti sorát egyszerre szólaltatja meg négy tetszőlegesen választott hangszer, így válik négy szólamúvá az előadás szöveges anyaga. A darab dinamikája a jelzett hangosításokat, illetve halkításokat kivéve „mp”, azaz közepesen halk. Az egyes hangok utáni vonal a motívum vagy dallam végét jelöli, ameddig a hangot tartani kell. Az áthúzott kottafejek pedig a „normálistól eltérő hangszínt, hangminőséget” jelentenek.

Hogy Sárosi Lászlót az 1970-es években, amikor a Kreatív zenei gyakorlatok is született mennyire foglalkoztatták John Cage művei, egy újabb példa a Quartettek után három évvel később, 1979-ben készült Koan bel canto című zongoradarab és a belőle átemelt zenei anyag mely később, 1981-ben egy új művet eredményezett, a Pentagramot preparált zongorára és öt ütőhangszer játékosra.

Ezekben a művekben Cage egy másik előadásának anyagát használta fel Sárosi, a „Szónok 45 perce” címűt.

Sáry Bánk: Sáry László Kreatív zenei gyakorlatai John Cage műveinek tükrében 56

Itt, – ahogy Cage szövege is más struktúrát követ – Sáry zenei anyaga is más természetű. Ebben a műben – a Koan bel cantóban – már meghatározott hangmagasságok jelennek meg, melyek a szöveg pontos betű kódolásának (magánhangzóinak és mássalhangzóinak pontos hangmagasság szerinti megfelelőjének) eredményei. Igaz, a szóló zongoradarabban és a Pentagramban már átestek egy áttételen. Eredetileg akkordokként került pontos átkódolásra Cage szövege, mely rendkívül nehéz előadhatósága miatt végül az akkordokból csak egy-egy hangot megtartva, egy folyamatos egy szólamú dallamot eredményezett.

0'00"

“Lo and behold the horse turns into
a prince, who, except for the
acquiescence of the hero
would have had to remain a
miserable shaggy nag.”

10" I have noticed something else about
Christian Wolff's music. All you can
do is
suddenly listen
in the same way
that, when you catch cold,

20" all you can do is
suddenly
sneeze.
Unfortunately —
European harmony.

30"

40"

50" Where it is:

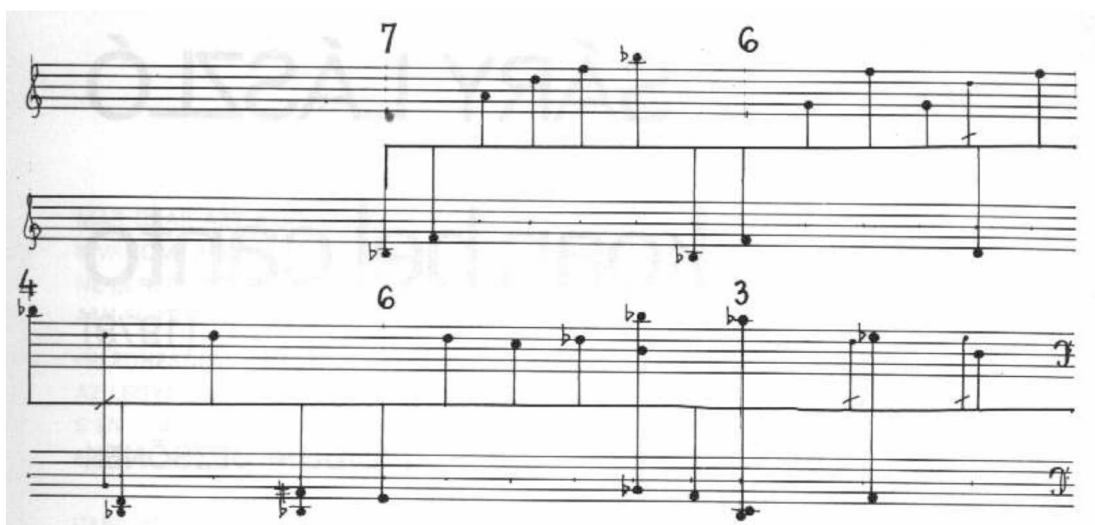
2 ábra – John Cage: 45' for a Speaker elejének részlete



13. kottapélda – Sály László: Koan bel canto elejének akkordikus átkódolásának részlete

Az első sor szünetje után látható és beazonosítható a „Lo and behold the horse turns into” sor hét különböző akkordja, mely a szavakban található hangzók számának függvényében 2, 3, 6, 3, 5, 5, 4 zenei hangokból áll.

Az akkordokból egy-egy hangot megtartva kialakult folyamatos dallam a Koan bel canto zongoraszólamában:



14. kottapélda – Sály László: Koan bel canto elejének részlete

Itt Cage előadásának egy-egy szavát, egy-egy hang reprezentálja. A szöveg precízen konstruált időtartamát (illetve a teljes előadás első 17 percének időtartamát) pontosan követi művében Sály, ezáltal egy egység, egy ütem időtartama állandó, körülbelül 35-ös metronómszámnak megfelelő, így 1.666 másodperc. Az ütemek elején lévő számok azt mutatják, hogy az adott időegységen belül hány hangot kell egyenletes elosztásban eljátszani.

Sáry Bánk: Sáry László Kreatív zenei gyakorlatai John Cage műveinek tükrében 58

Ez a preparált zongorára és öt ütőhangszer játékosra komponált Pentagram-nál is ugyanígy megtalálható, amelyben a zongora szólam minden egyes hangját mindig más-más ütőhangszer játékos és mindig más-más ütőhangszer hangszín kopulázza. Minden ütőhangszer játékosnál ötféle ütőhangszer található: kő, fa, cserép, üveg és fém.

15. kottapélda – Sáry László: Pentagram elejének részlete

Utolsó kompozíció, melyről szólnom kell, Sáry László Socrates utolsó tanítása című darabja. Az 1980-ban keletkezett darab megint egy Cage mű hatásáról tanúskodik és persze mindkét kompozíció közös eredetének, Erik Satie Socrate című szimfonikus drámájának szeretetéről.

Cage Cheap Imitation című, Satie Socrate-jából készült szabad parafrázisát Magyarországon elsőként az Új Zenei Stúdió mutatta be az 1970-es években.¹⁴⁹ Sáry, az eredeti Satie darab utolsó tételének – a Socrates halála – énekszólamát dolgozta fel. Zeneszerzői technikája hasonlít Cage feldolgozásához abban az értelemben, hogy egy paraméter változatlanul megjelenik az eredeti Satie darabból. Cage-nél a ritmus az, amely változatlanul megmaradt – melynek végső soron praktikus okai voltak,

¹⁴⁹ Szitha Tünde: „Paródiák és metamorfózisok” (Lásd a 19. lábjegyzetet) 38. oldal.

mivel Cage Cunningham tánc koreográfiájára kézzongorás átíratott készített a Satie darabból, melyet a kiadó tiltása miatt kénytelen volt átírni, viszont a koreográfia kedvéért a ritmikának változatlanul kellett maradnia.¹⁵⁰

Sárynál az egyetlen változatlanul maradt elem az énekelt dallam, de mivel ez először visszafelé, rákfordításban szólal meg, majd másodszor hallható csak eredeti formájában ezért nem nyilvánvaló a jelenléte a hallgató számára.¹⁵¹ Sáry művének minden részletét az énekszólam hangjai vezérlik. A dallam érdekes ritmikai átírása révén viszont a felső szólamban gyorsabb tempóban, 12/8-os átírásban szól a dallam. A középső szólamban szólal meg a normál 4/4-es eredetiben, melynek bizonyos hangjaihoz fauxbourdon technikával, egy nagy szext hangközzel lejjebb még egy basszus szólam társul ezáltal egy többszólamú zenei szövet jön létre.

Az itt bemutatott művek is mutatják azt a kimeríthetetlen kreativitást, mely minden Sáryt érő hatást, vagy számára érdekes megoldást azonnal zenére fordít át. John Cage-dzsel való kapcsolata pedig konkrét művein kívül talán legjobban abban a játékosságban érhető tetten, mellyel bármilyen anyag zeneivé alakításában mutatkozik meg.

¹⁵⁰ Wilhelm András: John Cage: Cheap Imitation, a 2015. január 11. este 19:00-kor a Zeneakadémia Solti termében elhangzott koncerthez írt ismertetőjéből.

¹⁵¹ Szitha Tünde: „Paródiák és metamorfózisok” (Lásd a 19. lábjegyzetet) 38. oldal.

Sáry Bánk: Sáry László Kreatív zenei gyakorlatai John Cage műveinek tükrében 60
3. XX. és XXI. századi kreatív tanítási módszerek ismertetése, különbözőségük, hasonlóságuk, kapcsolatuk egymással, illetve Sáry László módszerével

A XX., XXI. századi zenetanítási módszerek ismertetését több okból is a **„Kodály-módszer”** bemutatásával szeretném kezdeni. Magyarországon, aki a XX. század közepétől,¹⁵² gyakorlatilag napjainkig zenét tanult vagy tanul, valamilyen módon biztosan találkozott Kodály névvel fémjelzett zenetanítási módszerrel, módszerekkel. Azért is érdekesnek tartom itt az elején párhuzamot vonni Kodály zenepedagógiája és Sáry László Kreatív zenei gyakorlatai között, mert már az „elnevezés”¹⁵³ körüli kérdéseket is tisztázza.

Dobszay László így ír az 1970. novemberi *Parlando* 26. oldalán, A Kodály-módszer és zenei alapjai című tanulmányában:

Ha [...] végignézzük a kodályi pedagógia [...] alapmotívumait: halláskultúra, zenei érzékenység, éneklésben kifejeződő zenei elképzelés, széles körű zenei kultúra színvonal-engedmény nélkül, nemzeti hagyomány, egyszerű, mégis magasszínvonalú zenei anyag, a zene beállítása a kultúra és embernevelés egységébe – ezeket felsorolva [...] egy külföldi látogató [...] felsorolásomra így reagált: ez nem módszer, hanem filozófia. S úgy látszik igaza volt.

Azon kívül, hogy egyenként végignézhethetnénk és párhuzamba állíthatnánk Dobszay által a kodályi pedagógia alapmotívumaiként megfogalmazott gondolatokat Sáry László Kreatív zenei gyakorlatainak mélyén húzódó legfontosabb gondolatokkal és gyakorlatilag egytől-egyig találónak éreznénk ezeket az állításokat Sáry „módszerére” is, a legfontosabbnak talán éppen azt érzem, miszerint egyik sem egy klasszikus értelemben vett „módszer”, hanem sokkal inkább egy filozófia.

A nyitottságra való hajlam is jellemző mindkét pedagógiára. Az, amennyiben a cél elérése érdekében különböző, akár meglévő zenepedagógiák, jónak ítélt zenei gyakorlatok, gondolatok beemelése, használata sem kizárt egyik alkotó részéről sem. Kodály maga a célt úgy határozta meg, hogy: „A belső hallás kiterjesztése a végcélja mindenféle zenei szaktanulásnak”.¹⁵⁴ Dobszay írja: „Tudniillik az énekkultúra is csak

¹⁵² 1944-ben jelent meg Ádám Jenő: *Módszeres énektanítás a relatív szolmizáció alapján* című könyve, valamint Kodály Zoltán: *Iskolai énekgyűjteménye* is.

¹⁵³ Gondolok itt a „Kodály-módszer” elnevezésre, illetve, amit Földes Imre a Kreatív zenei gyakorlatok 1999-ben megjelent első kötetének előszavában írt: „Sáry-módszer”-re.

¹⁵⁴ Dobszay László: „A Kodály-módszer és zenei alapjai” *Parlando* XII/11 (1970. november): 15-26. 22. oldal.

eszköz: a halláskultúra megvalósításának eszköze”,¹⁵⁵ vagy: „Kodály koncepciójában az írni-olvasni tudás sem cél; nélküle ugyan nem érhető el magasabb zenei műveltség, de ha nincs ráirányítva a zene mélyebb ismeretére, a halláskultúra kialakítására, akkor csupán egy öncélú technika idomításává válik”¹⁵⁶

Egy másik helyen pedig ezt olvashatjuk:¹⁵⁷

Mindannak tehát, amiről eddig szó volt, legmélyebb gyökere egy olyan etikai magatartás, amelynek taglalása nem ennek az előadásnak témája. De úgy hiszem, a kultúra végső lelki integritásának érzéke nélkül, melyet meg kellett csodálnunk Kodályban, sem pedagógus, sem pedagógia nem nevezheti magát Kodály örökösének még ha reggeltől estig szolmizáltat is.

Eszközeit tekintve Kodály zenepedagógiájában elengedhetetlen a relatív szolmizáció használata, természetesen csak, ha nem mechanikusan történik és a jó hangtalálást célozza, összhangban áll az ötfokú orientációjú zenei anyaggal és ezáltal a gyerekekbe beoltja a zenei gondolkodás alapjait.¹⁵⁸ Ezzel együtt központi helyet foglal el az ének, a kóruséneklés, a szolfézsoktatás, ezek is csak, ha a legmagasabb színvonalú zenét használják és a szolfézsot nem süllyeszti a zenétől idegen praktikává.¹⁵⁹ Nagyon lényeges elem tehát a „zenei műveltség széles körre terjesztése a nívó leszállítása nélkül”.¹⁶⁰ Kezdetben a tanítás anyaga mozgással egybekötött népi gyermekdal,¹⁶¹ ez fokozatosan bővül és érkezik el a pentatóniához, a népdalokhoz, ami a módszer egyik alapját képezi, később a diatónia és a kromatika birtokbavétele.¹⁶² Nagy súlyt helyez a belső hallás kifejlesztésére, transzponálásra, rögtönzésre, a vokális kamarazenére kánonok, biciniumok, madrigálok éneklésével. A tanulók ezáltal nagyon hamar széleskörű zenei ismeretekre tesznek szert. A jó zenész kellékeit négy pontban összefoglalva: kiművelt hallás, kiművelt értelem, kiművelt szív és kiművelt kéz, melyeknek párhuzamosan kell fejlődni, állandó egyensúlyban. Ezáltal az elmélet és a gyakorlat kérdéskörét kapcsolta össze.¹⁶³

¹⁵⁵ Dobszay László: „Kodály Zoltán pedagógiai eszméi és népzeneutatásunk” *Parlando* X/2 (1968. február): 3-10. 5. oldal.

¹⁵⁶ I.m. 6. oldal

¹⁵⁷ I.m. 10. oldal

¹⁵⁸ I.m. 4. oldal

¹⁵⁹ I.m. 5. oldal

¹⁶⁰ I.m. 6. oldal

¹⁶¹ Bárdos György: „A Kodály-módszer” *Parlando* XIV/12 (1972. december): 15-17. 15. oldal.

¹⁶² I.m. 16. oldal

¹⁶³ Breuer János: „Kodály Zoltán pedagógiai útmutatásai” *Parlando* XXIV/5 (1982. május): 2-7. 7. oldal.

Természetesen a Dobszay által felvázolt alapgondolatok egyezése inkább csak azt bizonyítja, hogy mindkét pedagógia elhivatott, nagy alkotó ember munkája, akinek a zene szeretete által az egész élet tekintve hasonló céljai vannak. Ahogy látni fogjuk ezek a legmélyebb alapelvek szinte minden elhivatott alkotó pedagógiájának alapját képezik. Amennyiben a különbségeket keressük, talán világosabban megmutatkoznak előttünk. Alapvető különbségként talán a keletkezésük idejéből is adódó de ugyanúgy szerzői igényként megjelenő alapgondolat mutatkozik elsőként, amit Sáry 1999-es könyve ajánlásában így fogalmaz meg:

A könyvben található gyakorlatokkal, szöveg-zenékkel és előadási darabokkal elsősorban a 20. század zenéjének befogadására és gyakorlati alkalmazására szeretném előkészíteni a hallgatók és előadók táborát.

Igaz, az ajánlás éppen erre a mondatára reagálva írja előszavában Földes Imre, hogy: „meggyőződése, hogy segítségével nem csak a 20. századhoz, hanem minden kor zenéjéhez, a Zenéhez jutunk közelebb.”¹⁶⁴

Míg Kodály ének súlypontú pedagógiája, mely a gyermekdaloktól a pentatónián keresztül a diatóniához, majd a kromatikához érkezik és egyértelműen vagy az autentikus népzene, vagy a klasszikus zene legnagyobbjait tekinti bázisának,¹⁶⁵ addig Sáry munkájában a XX. század második felének zenei problémáit, gondolatait találjuk a középpontban. Igaz, éppen nyitottsága miatt nem zárkozik el a zene bármely területéről és korszakából származó minőségi alapanyagtól, vagy zenei gondolattól,¹⁶⁶ ezt mégis alapvető különbségnek érzem.

A Kodályi pedagógia egy a kezdetektől gondosan felépített folyamatként képzelhető el, amelyben minél korábban, kisgyermek korban kezdik a tanulást, annál nagyobb eredményt érnek el, Sáry pedig korra és zenei előképzettségére való tekintet nélkül ajánlja gyakorlatait bárkinek, legyen az professzionális zenész, vagy zenekedvelő amatőr.

A szerző – Sáry – részéről nincs rá utalás, hogy munkáját kiegészítésként ajánlaná a hagyományos zenei oktatáshoz, ugyanúgy nem lép föl egy a kezdetektől a zenei oktatást felvállaló tervezetként, már a XX. század végén igény mutatkozik az akkori kortárs gondolatok megjelenésére a zenei oktatásban, ráadásul éppen Kodály,

¹⁶⁴ Sáry László: *Kreatív zenei gyakorlatok* (Pécs: Jelenkor, 1999), Előszó.

¹⁶⁵ Bárdos György: „A Kodály-módszer” *Parlando* XIV/12 (1972. december): 15-17. 16. oldal.

¹⁶⁶ Sáry László *Kreatív zenei gyakorlataiban* népdalok és szolmizáció egyaránt előfordul.

abban az időben már a mindennapi tananyagba beépült módszerével kapcsolatban. Igaz, ez az igény éppen Kodály kívánt ének-zene óraszámának a '90-es években történt csökkentéséből adódott.

1992-ben a Kodály emlékmúzeumban rendezett zenepedagógiai tanácskozásról szóló beszámolóban¹⁶⁷ ezt olvashatjuk:

Horváth Zsuzsa nem hallgatja el, hogy előzetes tájékoztatás szerint csak az elemi szintű követelmények érvényesülése biztosított. Az ismert stílusok dallamimprovizációinak, vagy a zenetörténet korszakaiból a tonális zene felbomlásának taníthatása több mint kétséges. A kortárs zene utóbbi 30-40 éve tehát domesztikálhatatlan lesz a mai ifjak számára? Messzebb kerül tőlük Kurtág, Petrovics, Szokolay, Durkó, Bozay nemzedéke, mint az ötvenes évek diákságától az erőszakkal elszakított Bartók és kortársai?

Érdekesség képpen egy különleges egybeesés a két módszer között. Sárosi Kreatív zenei gyakorlataival ismerkedők az első alkalmak egyikén találkoznak egy rendkívüli hangzású, a résztvevőknek nagyfokú kreativitásra alkalmat adó gyakorlattal. A 18. gyakorlat – melyről már korábban esett szó – instrukciója így szól: Énekeld a neved hangzóit!¹⁶⁸ Ez ismerős lehet sokaknak, akik a Kodály módszerrel kezdtek ismerkedni, mivel ott is ugyanez az instrukció hangzik el az első órák egyikén, igaz éppen a két módszer különbségét megvilágítva, míg Kodálynál a gyermekdalokból ismert három hangos motívumot használják a gyerekek erre a célra,¹⁶⁹ Sárosinál a módszer alapgondolatából kifolyólag elvontabb módon magán- és mássalhangzókra bontva a neveket, a magánhangzók különböző vokálisokkal hosszú zenei hangokként, a mássalhangzók ütőhangszer-szerű zörejangokként, vagy azok is hosszú hangokként nem megszokott módon szólalnak meg.

Másodikként **Émile Jaques-Dalcroze**¹⁷⁰ módszeréről ejtenék pár szót, mivel több elemét alkalmazzák a tanárok Kodály pedagógiájában is.¹⁷¹

¹⁶⁷ Fodor András: „Tudósítás egy tanácskozásról. Kodály Zoltán zenepedagógiai eszméi a kilencvenes években” *Parlando* XXXIV/3 (1992. március): 8-10. 9. oldal.

¹⁶⁸ Sárosi László: *Kreatív zenei gyakorlatok* (Pécs: Jelenkor, 1999), 70. oldal

¹⁶⁹ Szőnyi Erzsébet: „Rövid összefoglaló a Kodály módszerről” *Parlando* XII/12 (1970. december): 8-20. 14. oldal.

¹⁷⁰ Émile Jaques-Dalcroze 1865-ben született Bécsben, pályája kezdetén összhangzattan- és szolfézsztanárként dolgozott a genfi főiskolán. Fiatalkorában egyaránt érdeklődött a zene és a színház iránt; végül Bécsbe ment zongorát és zeneszerzést tanulni – ez utóbbi minőségében Bruckner növendéke volt. 1915-ben megnyitotta a genfi intézetet, melynek 1950-ben bekövetkezett haláláig vezetett. (Parlando, 1994/4. Marie-Laure Bachman és Szőnyi Erzsébet: Zenei nevelési irányzatok a XX. században, 9. oldal)

Sáry Bánk: Sáry László Kreatív zenei gyakorlatai John Cage műveinek tükrében 64

Jaques-Dalcroze módszerét, mely testmozgáson keresztül fejleszti a zenei érzéket és tájékozottságot, nem egy előre kialakított, kész programon keresztül valósította meg, hanem gyakorlati szükségből kiindulva, – mivel észrevette, hogy növendékei rosszul érzik a zenei ritmust és hiányzik belőlük az átélés – hosszabb folyamat eredményeként, fokról fokra építette fel programját.¹⁷²

Észrevette, hogy a hagyományos tanítást az értelemre alapozták és éppen a zenei tanulmányok elején mulasztják el a tanulók az érzékelés fontos tapasztalatát, ezért fontos alapelve lett, hogy a zenetanulást, a zene megismerésének kell megelőznie.¹⁷³ Ha megfigyeljük, ez a felfedezés és a belőle következő alapelv egyértelműen egyezik Kodály azon akaratával, miszerint a hangszeres hallgatók a hangszerjáték kezdete előtt, legalább egy éven keresztül az elmélettel foglalkozva elsajátítsák az alapvető zenei elemeket és az éneklés által mélyebb kapcsolatba kerüljenek a zenével már a kezdetek kezdetekor. Természetesen ugyanúgy a legfontosabb alapeleme a Kreatív zenei gyakorlatoknak is, hogy már az első foglalkozáson aktív, közös zenei tevékenység valósuljon meg.

Dalcroze módszerében a ritmus gyakorlását mozdulatokkal kell kezdeni. Az első és legegyszerűbb mozdulat, mellyel a ritmust kifejezhetjük a járás.¹⁷⁴ Például ez az egyik elem, amit Kodály metodikájában is alkalmaznak a tanárok.¹⁷⁵ Sárynál ugyancsak vannak mozgásos elemek bizonyos gyakorlatoknál,¹⁷⁶ de ez általánosan nem jellemző. Az viszont, hogy az érdeklődő, a módszert tovább fejlesztő és terjesztő pedagógusok aktív részvétellel, előadásokon és bemutatókon sajátítsák el a továbbadáshoz fontos hitelességet, mindkét szellemiség fontos része.¹⁷⁷

További fontos alapelemeket megfigyelve Dalcroze pedagógiai munkásságában, mint például; „A hangszínekre, hangerősségre, a csendre és tartamra való figyelem (Nem elég pusztán a magasság és mélység érzékelésének

¹⁷¹ Szőnyi Erzsébet: „Rövid összefoglaló a Kodály módszerről” *Parlando* XII/12 (1970. december): 8-20. 12. oldal.

¹⁷² Szőnyi Erzsébet: *Zenei nevelési irányzatok a XX. században*. (Budapest: Tankönyvkiadó, 1988), 9. oldal

¹⁷³ I.m. 10. oldal

¹⁷⁴ I.m. 15. oldal

¹⁷⁵ Szőnyi Erzsébet: „Rövid összefoglaló a Kodály módszerről” *Parlando* XII/12 (1970. december): 8-20. 14. oldal

¹⁷⁶ A „Zajadong” című kreatív gyakorlatban egyes hangokra a székből felugorva, lábdobbantással együtt.

¹⁷⁷ Szőnyi Erzsébet: „Rövid összefoglaló a Kodály módszerről” *Parlando* XII/12 (1970. december): 8-20. 20. oldal. Sáry Kreatív zenei gyakorlatainál saját tapasztalat.

képessége.)”¹⁷⁸ azt láthatjuk, hogy – bár ezek természetesen ugyanolyan fontosak Kodálnál is, – a hang paraméterek külön, ilyen elvont módon való gyakoroltatására Sárnyál találunk sok példát.

Marie-Laure Bachmann Dalcroze módszeréről tartott előadásában, mely írott változatban az 1994-es *Parlando* 4. számában jelent meg, a 12. oldalon ezt olvashatjuk:

Jacques-Dalcroze szerint ugyanis a zenei előadás kulcsa az, hogy minden pillanatban valami új dologra kell tudni reagálni. Az állandó váltás, a pillanatonkénti változás jellemzi a hallott, a játszott és az írott zenét egyaránt – minden pozícióban tehát létkérdés a megfelelő gyorsaságú reagálás.

Ez az állandó készenléti állapot nagyon jól fejleszthető az improvizáció segítségével is, hiszen ebben a zenei tevékenységben is a reakció gyorsaságának van talán a legnagyobb jelentősége.

Mindig újabb lehetőségeket kell biztosítani a gyerekek számára e szükséges képességek elsajátításában. Ezért amikor mi a ritmika tanárainak képzésével foglalkozunk, mindig nagy szerepe van a nyitottságnak (pl. a feladatok variálhatóságának), az egyes gyermekek figyelemmel kísérésének és az állandó improvizációs gyakorlatoknak, amelyek elősegítik, hogy később akár szolfézst, akár testmozgást, akár hangszeres improvizációt sikerrel taníthasson a jelölt

Azért éreztem a fontosságát bemutatni ezt a hosszabb idézetet Dalcroze módszeréről, mert nagyon sok olyan gondolatot tartalmaz – némelyiket már-már meglepő módon szó szerint – amelyeket Sárny a Kreatív zenei gyakorlatokban is nagyon sokszor említ és fontosnak tart. Ilyen például az állandó váltás és az azonnali reagálás képessége¹⁷⁹, az „állandó készenléti állapot”-ot, ami az improvizáció segítségével fejleszthető Sárny a kreativitás meghatározásának egyik elemeként egészen pontosan így írja le¹⁸⁰. Az idézet végén, ahol már a tanárok továbbképzéséről van szó, a „nyitottság szerepe”, a „feladatok variálhatósága” és az „improvizáció”, a résztvevők szabad döntésének fontossága olvasható, amely kulcs gondolatok Sárny majdhogynem minden kreatív gyakorlatánál megjelennek.

A következőkben **Carl Orff** filozófiáját¹⁸¹, az Orff-iskolát, azaz Orff-Schulwerket szeretném röviden bemutatni és összehasonlítás tárgyává tenni.

¹⁷⁸ Marie-Laure Bachmann: „Jaques-Dalcroze módszere” *Parlando* XXXVI/4 (1994. április): 8-12. 9. oldal.

¹⁷⁹ Sárny László: *Kreatív zenei gyakorlatok* (Pécs: Jelenkor, 1999), 75. oldal/20. gyakorlat.

¹⁸⁰ I.m. 24. oldal.

¹⁸¹ Szőnyi Erzsébet: *Zenei nevelési irányzatok a XX. században*. (Lásd 172. lábjegyzet) 86. oldal

Sáry Bánk: Sáry László Kreatív zenei gyakorlatai John Cage műveinek tükrében 66

Tanításának története 1924-ben kezdődött, amikor Dorothee Güntherrel együtt megalapították a Günther Tánc és Torna Iskolát.¹⁸² Céljuk a tánc- és tornatanárok képzésében a zenét, nyelvet, mozgást és táncot egyesíteni. Azonnal láthatjuk, hogy már a kezdetekkor meghatározó volt Dalcroze (és többek, akik a zene és mozgás összekapcsolásán dolgoztak; Laban, Wigman) hatása, de Orff nem gyermekekkel, hanem felnőtt fiatalokkal kezdett dolgozni.¹⁸³ Orff sohasem akart metodikát alkotni a kezdetben műhelyként működő iskolában. Egyfajta kísérletezés folyt, amelynek eredményein egyre tovább akartak jutni – innen az iskola azóta is érvényes mottója: Az út a cél.¹⁸⁴ A keletkezésben tehát tisztán felismerhetjük az egyezést Sáry gyakorlataival, melyek ugyancsak hosszú kísérletezések és folyamatos műhelymunka eredményei. Ugyanúgy abban a mondatban megfogalmazott szellemiségben is érezhetünk közös pontot, miszerint “az Orff-iskolában nem meghatározott tantervet kell teljesíteni, nem egységesen kitűzött célt kell elérni, hanem az úton kell haladni”.¹⁸⁵

Eszközeit tekintve talán a német zeneszerző szisztémájában találjuk a legtöbb hangszert. Kezdetben a Günther iskolában mindenkinek saját dobja volt, viszont mivel a hangszerek akkor még nem voltak kielégítőek a számukra testük hangszerként való felhasználásával próbálkoztak. A négy klasszikus testhangszer; a térd ütése kézzel, a taps, az ujjcsettintés és a lábdobbantás¹⁸⁶ megtalálható Sáry László programjában is, ami hangszer parkját tekintve is nagyon színesnek mondható, igaz a kreatív gyakorlatokban használt hangszerek nem olyan professzionális (általában) ütőhangszerek, mint Orffnál¹⁸⁷, hanem sokszor a résztvevők által, könnyen hozzáférhető alapanyagokból, házilag készített hangszerek.¹⁸⁸ Kodály segédeszközként ajánlja a xylophont, a furulyát helyezi előtérbe és félti az éneklést a sok csengő-bongó hangszertől.¹⁸⁹ A népdalok használata – azon belül is az ötfokúság – mind Kodálynál, mind pedig Orffnál

¹⁸² Szőnyi Erzsébet: *Zenei nevelési irányzatok a XX. században*. (Lásd 172. lábjegyzet) 87. oldal

¹⁸³ I.h.

¹⁸⁴ Manuela Widmer: „Orff-Schulwerk – az elemi zene- és mozgásnevelés koncepciója” *Parlando* XXXVI/4 (1994. április): 19-25. 20. oldal.

¹⁸⁵ I.m. 25. oldal

¹⁸⁶ I.m. 21. oldal

¹⁸⁷ Orff részére Carl Maendler zongorakészítő éveken át fejlesztette és alkotta a különböző hangterjedelmű ütőhangszereket, Szőnyi Erzsébet: *Zenei nevelési irányzatok a XX. században*. (Budapest: Tankönyvkiadó, 1988), 87. oldal

¹⁸⁸ Sáry László Kreatív zenei gyakorlatok című könyvében található képek árulkodnak a használt hangszerekről.

¹⁸⁹ Ittész Mihály: „Kodály és Orff, Orff és Kodály. Párhuzamok és eltérések. 1. objektíven.” *Parlando* XXXVI/1 (1994. január): 30-32. 31. oldal.

egyformán fontos, igaz Sárnyál is megjelennek népdalok kreatív feldolgozásai¹⁹⁰ az énekelt anyag általában sokkal absztraktabb, a népdalok vagy klasszikus zenei anyagok feldolgozásai inkább a nyitottságra jelentenek példát. A kreatív gyakorlatokban legtöbbször csoportos, de a közös játékokban is sok egyéni, improvizatív – és szinte mindig aktív részvételű – tevékenységek vannak, Orffnál hamarabb megjelenik a kíséret, Kodálynál sokkal fontosabb az egyszólamúság a nevelési folyamat elején.¹⁹¹

Lényeges elemként megjegyezhetjük, hogy Orff és Sárny szellemiségében az aktivitáson kívül, – amit Kodály is hangsúlyoz – az ember legbelsőbb, elemi adottságaiból kiindulva a cél önfeledt, gátlásoktól megszabadult, nyitott, oldott állapot megteremtése és ezáltal a zenéhez való közeledés a gyakorlatok által.¹⁹² Kodály a mindenkor nagy művészetet, a legnagyobb mestereket az igazi értékeket célozza, a gyerekek túl korai rögtönzésétől, improvizációtól óva int.¹⁹³

A rendkívüli zenei tehetségű, kitűnő zongorista **Justine Boyard Ward**, akiről a Ward módszer a nevét kapta 1879-ben született a New Jersey-beli Morristownban.¹⁹⁴ Módszerének kidolgozásában nagy hatással volt rá dr. Thomas Edward Shields amerikai zenetanár, aki első találkozásukkor 1910-ben a washingtoni egyetemen tanított zenét és zenepedagógiai könyvei már ismertek voltak. A könyvek akkor még nem megfelelő zenei anyagát ezután Ward asszony készítette.¹⁹⁵

Shields elvei alapján a módszer központi elemei a gregorián dallamok lettek. Ugyancsak alapvető gondolat a tehetség szerepe helyett a lelkesedés és a szorgalom hangsúlyozása¹⁹⁶, melyeket a professzor saját életében a gyakorlatban is megtapasztalt.¹⁹⁷

¹⁹⁰ Sárny László: *Kamarazene tetszőleges együttesekre. Zenei társasjátékok, kreatív zenei gyakorlatok*. Z.14771 (Budapest: Editio Musica Budapest, 2012), 14. "Rózsa variációk"

¹⁹¹ Ittész Mihály: „Kodály és Orff, Orff és Kodály.” (Lásd a 189. lábjegyzetet), 30. oldal.

¹⁹² Somorjai Paula: „Kodály és Orff, Orff és Kodály. Párhuzamok és eltérések. 2. szubjektíven.” *Parlando* XXXVI/1 (1994. január): 30-32. 33. oldal.

¹⁹³ Ittész Mihály: „Kodály és Orff, Orff és Kodály.” (Lásd a 189. lábjegyzetet), 31. oldal.

¹⁹⁴ Szőnyi Erzsébet: *Zenei nevelési irányzatok a XX. században*. (Lásd 172. lábjegyzet), 37. oldal.

¹⁹⁵ I.h.

¹⁹⁶ I.m. 44. oldal.

¹⁹⁷ Az 1862-ben született Shields 18 éves koráig a minnesotai családi farmon élt. Szülei kétszer is kivették az iskolából, ahol tanulásra alkalmatlannak találták. 33 éves korára biológiából és fiziológiából doktorált és a washingtoni egyetemen tanított. Szőnyi Erzsébet: *Zenei nevelési irányzatok a XX. században*. (Budapest: Tankönyvkiadó, 1988), 36. oldal.

Sáry Bánk: Sáry László Kreatív zenei gyakorlatai John Cage műveinek tükrében 68

Ward asszony éveket töltött a solemnes-i kolostorban, ahol Dom André Mocquereau szerzetes vezetésével tanulmányozta a gregorián zenét.¹⁹⁸ A Cheironómiát¹⁹⁹ kis gyermekeknek felhasználva elérte – mivel már a kezdetekkor minden dallam ritmusát a kezükkel mutatják a levegőben – hogy 8-9 éves gyermekek teljes biztonságban vezényelnek. Az ütemvonal nélkül, szabad ritmusban lejegyzett gregorián zene, melynek modális szókinccse rendkívül gazdag, minimális eszközökkel maximális kifejezési erőt ér el.²⁰⁰ A hallásképzésnél Ward találmánya, a kompassz- és tájékozódási gyakorlatok teszik láthatóvá a hangok irányát, a tendenciákat, melyek mozgatják azokat.²⁰¹ A kottaolvasásban a Ward módszer számjelzéses jelölést használ. Mivel a legtöbb 6 éves gyermek már tud hétig számolni, ezért alkalmazhatják a számjelzést már a kezdetekkor.

Az elv, miszerint a fület (a hallást) sokkal gyorsabban lehet nevelni, mint a szemet, tehát a gondolat, hogy nem szabad a gyermeket a hallásképzésben addig visszatartani, míg a kottairáson el tud igazodni,²⁰² egybecsenghet a korábban tárgyalt módszerek elméleteivel. Különösen Orff és Sáry alapelveivel rokon; Orffnál láthattuk, hogy kezdetben a tanulók mindent kívülről játszanak, kotta használata nélkül, Sárynál pedig a klasszikus értelemben vett kottaképet szinte kiszorítják a szövegesen megfogalmazott instrukciók, amiknek így nincs, illetve nem is lehet lejegyzett kottája.

A szisztéma, ami szerint egy dalt megtanulnak a tanulók Ward módszerével, nagyon hasonlít arra, ahogy például a Kreatív zenei gyakorlatok első és második kötetében is szereplő népdalt, a korábban már említett „Hervadj rózsám” kezdetűt dolgozzák fel a résztvevők Sáry vezetésével.

Wardnál először eléneklik a dalt, melyet a Cheironómia használatával a kezükkel végigkísérnek. Második fázisként a dal ritmusát gyakorolják. A következőben a dal egyes sorait kérdés-felelet formájában a magas és a mély hangú tanulók között osztják fel, majd a dalban előforduló nehezebb ugrásokat gyakorolják, finomítják. Az ötödik fázis a dal éneklése vokálisokkal. Végül a dalt ezzel már megtanulva egy diagram segítségével a dallam hangjaiból hallásgyakorlatot

¹⁹⁸ Szőnyi Erzsébet: *Zenei nevelési irányzatok a XX. században*. (Lásd 172. lábjegyzet), 37. old.

¹⁹⁹ A Cheironómia két görög szó egyesítéséből származik, jelentésük kéz és törvény. Gyakorlati felhasználása a kórusvezénylésnél mutatkozik meg, amikor a ritmust a karvezető mozdulatokkal adja. Szőnyi Erzsébet: *Zenei nevelési irányzatok a XX. században*. (Budapest: Tankönyvkiadó, 1988), 38. oldal.

²⁰⁰ Szőnyi Erzsébet: *Zenei nevelési irányzatok a XX. században*. (Lásd 172. lábjegyzet), 38. oldal.

²⁰¹ I.m. 39. oldal.

²⁰² I.m. 40. oldal.

képeznek. A dalban rejlő pedagógiai lehetőségek és a gyakorlási fázisok sora végtelen.²⁰³

A Ward módszer nyitottságában is közel áll Sárý szellemiségéhez, mivel nem titkoltan emel be jónak tartott elemeket más zenei rendszerekből. Például Dalcroze tézisei közül a ritmus megérzését fizikai mozgás alapján, Kodálytól az énekkel alkalmazott napi zenei nevelés fontosságát, a mozgó *dó*-val történő hallásképzést és hogy a használt dalanyag adott ország népzenején alapul. Suzukival egyetértenek abban, hogy a gyermek nevelését nem lehet elég korán elkezdni, Orffal pedig abban, hogy minden zeneórán fontos a kreativitás és az önkifejezés.

Végül a Ward módszerrel kapcsolatban hadd idézzem Joseph Lennards gondolatait, – aki a hollandiai Ward intézet alapítója, – mivel az itt olvasható gondolatok mélyen kapcsolódnak Sárý kreatív zenei gyakorlataihoz.²⁰⁴

Joseph Lennards szerint a jelenlegi pedagógiának az a tendenciája, hogy rosszul használja az „öröm” szót. Némely szerző az egész tanórát kellemes időtöltésnek, állandó pihenésnek tekinti. Bizonyos iskolák szekrényei inkább játékszerekhez hasonlítanak. E pedagógusok gyakran elfelejtik azt, hogy az igazi öröm a koncentráció eredménye, amit csak munkával erőfeszítéssel lehet elérni.

Sárý László Kreatív zenei gyakorlatait tanulmányozva láthatjuk, hogy ő is ugyanezt az álláspontot képviseli. A mottót, melyet munkájához választott: „A zene öröm” (Szi Ün Ci)²⁰⁵ az igazi erőfeszítéssel és koncentrációval elért öröm kifejezésére használja. Gyakorlatai jó példák a koncentráció és a nagyfokú egymásra figyelés által megszerzett öröm kifejeződésére.

Edgar Willems a brüsszeli tanítóképzőben, majd a művészeti akadémián festőnek és szobrásznak tanult. Zenével autodidakta módon foglalkozott. Raymond Duncan-nel a világhírű táncosnő, Isadora Duncan testvérével fel akarták éleszteni a XX. század számára a görög ideált. Zene, mozgás, szövés, festészet és filozófia napi életük része volt. Később csak a zenei nevelés felé fordult. Beiratkozott a genfi konzervatóriumba, ahol Jaque-Dalcroze befolyása érvényesült. 1928-ban Willems a konzervatóriumban zenepszichológiai és filozófiai osztályt vezetett, közben

²⁰³ I.m. 42. oldal.

²⁰⁴ Szőnyi Erzsébet: *Zenei nevelési irányzatok a XX. században*. (Lásd 172. lábjegyzet), 44. oldal

²⁰⁵ Sárý László: *Kreatív zenei gyakorlatok* (Pécs: Jelenkor, 1999), 7. oldal.

Sáry Bánk: Sáry László Kreatív zenei gyakorlatai John Cage műveinek tükrében 70 szolfézstanárként is dolgozott a felnőttek osztályában.²⁰⁶

Willems magából a zenéből indult ki, hogy kialakítsa a zene és az ember közötti mély lélektani kapcsolatot. A zene három elemét, a ritmust, a dallamot és a harmóniát, az ember fiziológiai, érzelmi és értelmi természetével kapcsolta össze. Évtizedeken keresztül a legkisebbek zenei nevelésével foglalkozott. Munkásságának része volt a retardált, fogyatékos és debilis gyermekek zenetanítása is.²⁰⁷

Ezzel Sáry László Kreatív zenei gyakorlatai juthatnak eszünkbe, aki módszere kialakulásánál, a kezdetek kezdetén foglalkozott elmeógyógyászati betegek zeneterápiájával, csak ezután kezdett egészséges gyermekekkel és felnőttekkel foglalkozni.

Willems nagyon fontosnak tartotta a pedagógusok nevelését is a gyermekek mellett, egész sorozatot írt Pedagógiai füzetek címmel.²⁰⁸ Abban, hogy intratonális (hangnemen belüli) teret érintő gyakorlatokat készített, hozzájuk pedig speciális hangszereket - intratonális harangjátékot, audiométert, szonométert és intratonális pánsípot - mivel véleménye szerint a zenei evolúció ebbe az irányba halad - hasonlóságot érezhetünk Sáry pedagógiájának alapelveivel, mely szerint elsősorban a XX. század zenéjéhez szeretné közelebb vinni a hallgatókat.

Filozófiai gondolataiban a tudatosságra nagy hangsúlyt fektetett, szerinte Nyugaton elhanyagolták a befogadást és a figyelve hallgatást. Ezért az értelem nem kapta meg az őt megillető helyet.²⁰⁹

Négyféle sajátos tudatosságot különböztet meg; érzékelésit, mely anyagi természetű, ritmikait, mely dinamikus, vegetális, biológiai és fiziológiai, dallamit, mely affektív, érzelmi, állati és harmóniait, mely mentális, tudatos és emberi.²¹⁰

Rendkívül tehetséges emberekben a különböző tudatosságok automatikusan jelen vannak, harmonikusan működnek, mindegyik a saját szférájában. A zenei nevelést egészen a bölcsőben kell elkezdeni, majd 2-2 és fél éves gyermekeknél a zenei bevezetés három fokozatból áll: az érdeklődés felkeltése, a tudatosítás és az absztrakció. Az ének mindennek az alapja, az írás-olvasás tanítást a Dó-val, mint központi hanggal kezdi. Az éneklés készíti elő a hallási (hallgatási), ritmikai és mozgási gyakorlatokat. Módszerébe ugyanúgy beletartoznak a zörejhangok is, kitarja

²⁰⁶ Szőnyi Erzsébet: *Zenei nevelési irányzatok a XX. században*. (Lásd 172. lábjegyzet), 48. oldal

²⁰⁷ I.m. 50. oldal.

²⁰⁸ I.m. 51. oldal.

²⁰⁹ I.h.

²¹⁰ I.m. 54. oldal.

a kapukat az avantgárd zene felé.²¹¹

Az 1/16 hangot alkalmazó intratonális harangjátékkal egy olyan univerzumba hatol be, mely kilép a tisztán nyugati, temperált, diatonikus vagy kromatikus skála szisztémájából. Fontos a csoportos rögtönzés és a szabad improvizáció.²¹²

Ezekben a gondolatokban megint a Kreatív zenei gyakorlatokkal érezhetünk hasonlóságot amennyiben a legújabb hangzásokat, a klasszikus zenéktől eltérő hangrendszereket is fontosnak tartja.

Programjában változatos ütőhangszerek jelennek meg, melyeket a gyermekek előbb hallják, majd felismerik a hangszínt, a felfelé és lefelé irányuló mozgást, a magas és a mély hangokat, amit aztán reprodukálniuk kell. Willems elsősorban gondosan kiválasztott – 2-5 hangból álló – népdalokat használ a tanításban. Módszerében nem zárkózott el más metódusok elemeinek használatától sem. A fontos, hogy minden módszerben megtalálják a közös pontokat.²¹³

A **Suzuki method**-ként ismert – alapvetően hegedű – tanítási módszer, Shinichi Suzuki nevéhez fűződik. Az autodidakta zenésznek indult hegedűművész 1898-ban született és európai tanulmányai után, 1928-ban kezdte sikeres karrierjét, mint koncerthegeđűs Japánban.²¹⁴

Programja, mely mozgalmának alapgondolata; tehetségnevelés minden gyermek boldogságára. Suzuki hitt abban, hogy a tehetség nem öröklött és az anyanyelv megtanulásának folyamatát megfigyelve, a módszerre helyezte a hangsúlyt.²¹⁵

A zenetanulási program egészen kis gyermekkorban kezdődik, már 3-4 évesen hegedű muzsikát hallgatnak a gyermekek. Később rájött, hogy a gyermekek anyjával is foglalkoznia kell, hogy végső célját, a zenetanuláson keresztül a humánus fejlesztését elérje.²¹⁶

Itt természetesen párhuzamot érezhetünk Kodály pedagógiájával, akinek ugyancsak a teljes ember nevelése az igazi célja és abban is, hogy a zenei nevelést az anyákkal kezdi (Kodály 9 hónappal a születés előttre tette a zenei nevelés kezdetét). Ezen kívül Ward módszeréből azzal az elvvel érezhetjük hasonlóknak, miszerint a

²¹¹ I.m. 55-56. oldal.

²¹² Szőnyi Erzsébet: *Zenei nevelési irányzatok a XX. században*. (Lásd 172. lábjegyzet), 56. oldal.

²¹³ I.m. 56-57. oldal.

²¹⁴ I.m. 24. oldal.

²¹⁵ I.m. 25. oldal.

²¹⁶ I.m. 26. oldal.

Sáry Bárok: Sáry László Kreatív zenei gyakorlatai John Cage műveinek tükrében 72 megfelelő módszerrel, mindenki képes elsajátítani akár a zenei képességeket is.

Suzuki módszerében egy gondosan felépített tananyag áll a tanulók és szüleik rendelkezésére hanglemezen. A tanórák mindig kellemes tapasztalatokkal járnak, a tanár mindig dicsér, mielőtt felhívná a figyelmet a hibákra.²¹⁷

Ez a gondolat – a megfelelő közvetlen hangulat kialakítása és a résztvevők önbizalmának erősítése – pedig Sáry kreatív gyakorlataival csenghet össze, bár ezt csak az tudhatja, aki már részt vett Kreatív zenei gyakorlatok kurzuson. De ezt hangsúlyozza Orff is módszerében és látni fogjuk, hogy ez az elem Kokas Klára módszerében mennyire alapvető fontosságú.

Suzuki hegedűtanítása során mindig visszatér a már megtanult darabokhoz, a különböző hibák javítására.²¹⁸ Ez megint Sáry pedagógiájából lehet ismerős, igaz más módon, de ott is mindig előkerülnek az első gyakorlatokban elsajátított, legegyszerűbb zenei elemek, melyekkel később bonyolultabb folyamatokat hozhatunk létre.

Maurice Martenot francia zeneszerző és zongoraművész, az Ondes martenot nevű elektronikus billentyűs hangszer alkotója, zenei nevelési rendszer megteremtője is egyben.²¹⁹

Martenot módszerének fontos eleme, hogy a művészetek, a zene lelki táplálékot nyújt hallgatójának, ami elragadja és gyönyörködteti, az az egészséges eufória, az életöröm, hogy a zenén keresztül életének gazdagító élményeit szerzi meg.²²⁰

Az elmélet nem tanítja a zenét. Tudósok, Püthagorasszal az élen felfedezték a hangzó anyag törvényeit, de a zenei építkezés „tanításának” céljára a zene zeneelméleti könyvekbe került. Ezzel inkább eltávolítja a gyermeket a zenétől, a zenei nevelés célja pedig, hogy felébressze és elmélyítse a vonzóerőt és az érdeklődést a zene iránt.²²¹ Ezt az alapgondolatot érezhetjük Sáry pedagógiájában is, ahogyan a résztvevők azonnal olyan közegbe kerülnek a gyakorlatok közös megszólaltatása által, aminek nem titkolt célja, hogy elragadja őket és a zene élményeken keresztüli megértése felé terelje.

A híres orosz hegedűművésszel, Youri Bilstinnel való megismerkedése és

²¹⁷ I.m. 28-29. oldal

²¹⁸ I.m. 32. oldal

²¹⁹ Szőnyi Erzsébet: *Zenei nevelési irányzatok a XX. században*. (Lásd 172. lábjegyzet), 64. oldal

²²⁰ I.m. 65. oldal

²²¹ I.h.

hangszereseknek szóló relaxációs módszerének tapasztalatai megjelennek Martenot módszerében is. Ilyenek például a gyermekekkel való viselkedés jellegére vonatkozó türelem és önuralom. Martenot szerint a zene legősibb megjelenése a ritmus, ami maga az élet. A gyermekek azt a közepes tempót keresik, amely természetes számukra és járásukkal, légzésükkel, szívverésükkel megegyezik.²²² Ezekben a gondolatokban megint nagyon erős egyezést érezhetünk Sárty módszerével, ahogy már második és harmadik gyakorlatában a légzés és a szívverés adja az alaplűktetést.

Martenot és munkatársai hét füzetben „élő” etűdöket adtak ki erre a célra. A ritmusérzéket, mely az érzékelés képességében van, abban, ahogy a gyermek a ritmikus formulát és a ritmus lűktetését egyidejűleg ki tudja fejezni, Martenot módszerének kezdeti fokán az egyiket nyelvvel, a másikat tapssal hangoztatja. Szerinte nem helyes a ritmus tanítását ritmikus tornával vagy ütemezéssel kezdeni, mert a súlyok és a végtagok mozgásában való járatlanság miatt a ritmus lűktetése túl nagy mozdulatokban ölt testet, és emiatt a tempó túl lassú lesz. Ha a ritmus lűktetése a mozdulatok következtében elnehezedik és deformálódik, ezáltal elveszti vitalitását és művészi, nevelői értékét. Viszont a ritmus érzék gyors felébredését segíti, ahol a ritmus a természetes alpból indul ki, például kiáltás, szótagok, ritmizált és mozgással kifejezett hívások.²²³

A ritmus fejlesztésével együtt megkezdji a dallam tanulmányozását is. Martenot füzeteiben az első gyakorlatok között ilyeneket találunk: a gyermekek utánózzák a szirénát, a rakétát, összekötik karmozdulatokkal, figyelik a gége mozgását, koncentrálnak a hang meghallására. A belső hallás fejlesztésére, ahogy azt Kodály módszerében is látjuk, a dallamot „belső énekléssel” folytatják adott jelre.²²⁴

Martenot a tanítás időtartamának növelésével szemben a rövidebb ideig tartó, intenzívebb munkát tartja célravezetőnek. Az időtartamot természetesen később, az intenzitás mértékének megtartása mellett növelni lehet. A szünet, csend igen fontos része a tanításnak. Nemcsak mint külső nyugalom, de a belső csend megtalálása is, mely elősegíti az izmok elernyedését.²²⁵ Itt megint gondolhatunk a Kreatív zenei gyakorlatokra, melyekben ugyancsak fontos szerepet játszik a csend megmutatása – John Cage szellemében.

A rögtönzést Martenot a ritmussal kezdi, majd kis dallami témákkal, zenei kérdésekkel, melyre maga a gyermek adja a választ folytatják a vokális

²²² I.m. 67. oldal

²²³ Szőnyi Erzsébet: *Zenei nevelési irányzatok a XX. században*. (Lásd 172. lábjegyzet), 67. oldal

²²⁴ I.m. 69-70. oldal

²²⁵ I.m. 72. oldal

Sáry Bánk: Sáry László Kreatív zenei gyakorlatai John Cage műveinek tükrében 74 improvizációt. A zeneelmélet gyakorlására rengeteg játékot használ: dominót, ritmikai lottót, az öt vonalra helyezhető játékkorongokat, kártyajátékot a hangközök beidegzésére, kirakót, összerakót, képeket, audiovizuális taneszközöket. A fokozatosságot szem előtt tartva, mikor a gyermekek szókinccse olyan mértékben szélesedik ki, a mai zene felfedezését is támogatja módszerében.²²⁶

Maria Montessori, aki az első asszony volt, aki olaszországban orvosi diplomát szerzett, 1889-ben, a fogyatékos gyermekek számára fenntartott római Ortophrenic School igazgatójaként kezdett tanítani. Az intézménybeli nagyon sikeres munkáját később római nyomornegyedekben alkalmazta. A zenélést a zenehallgatás készíti elő, tehát a napi „hangversenyek” nagyon fontos részei voltak a programnak.²²⁷

A gyermekek zenehallgatási készségének fejlesztésére hat fahengerből álló, belsejében különféle anyagokat tartalmazó eszközt tervezett, melyeknek használatával a hangerő intenzitását, a zajok és a hangok különbségét, a zaj és a csend közötti különbséget tudta szemléltetni.²²⁸

A csend szerepének nagy fontosságot tulajdonított. Csak a csend felfedezése után van a gyermek hallása előkészítve az érzékelési nevelésre. Először a csendben kezdenek el hangokat és zajokat produkálni először ellentéteseket, majd hasonlókat.²²⁹ Itt megint a csend és a zajok, zörejek fontossága jelenik meg – meglepően a több, mint száz évvel ezelőtti pedagógiában – ami egyértelműen a kreatív zenei gyakorlatokat juttathatja eszünkbe.

A zenei tapasztalásokhoz különféle hangszereket kell megalkotni Montessori szerint. Először két sorozat harangot használt, majd sípokkal kísérletezett. Ezután monochordot és egy zongora billentyűzetéhez hasonló, a marimbával rokon facimbalmot használt, melynek hangjait mozgatni, kiemelni, összeállítani lehetett. Dalcroze neve és tanítása több helyen szerepel Montessori könyveiben, a két módszer kölcsönhatása szembeűnő, különösen a mozgásokkal kombinált érzékelési feladatoknál.²³⁰

Kokas Klára 1956-ban Szombathelyen a Hámán Kató Általános Iskolában,

²²⁶ I.m. 77-78. oldal.

²²⁷ Szőnyi Erzsébet: *Zenei nevelési irányzatok a XX. században*. (Lásd 172. lábjegyzet), 80. oldal.

²²⁸ Szőnyi Erzsébet: *Zenei nevelési irányzatok a XX. században*. (Lásd 172. lábjegyzet), 81. oldal.

²²⁹ I.m. 82. oldal.

²³⁰ I.m. 83. oldal.

pályakezdőként zenei általános iskolát alapított. Ekkor még a Kodály-módszerrel tanított szolmizálni, népdalokat énekelni. Kamara- és nagykórust alapított.²³¹

Kodály Zoltántól tanult, akinek megbízásával indították 1965-ben az első hazai komplex művészeti programokat. A motiváció egyik mutatója az intenzív figyelem fenntartásának a kezdetben három percről 44 percre való növekedése volt. Óráin mozgással egybekötött énekekben és versekben fejezték ki magukat a gyermekek, akiknek ezzel a memóriájuk és a szókincsük is gazdagodott.²³²

Komplex művészeti nevelés programja alapvetően a zenére épül, de a mozgásban talál rá a kifejezési, önkifejezési eszközökre. Pedagógiájában az alkotóképesség fejlesztéséhez, szinte azonnal az alkotó cselekvés szintjére hozza a gyerekeket, kihagyva a reprodukív szakaszokat, a tudatos, a mechanikus gyakorlást.²³³ Ez az elem ugyancsak az egyik legfontosabb Sárosi gyakorlataiban is, az azonnali aktív részvétel a zenei játékokban.

Az élményteremtés, a gondosan válogatott zenei anyag, a szabadság biztosítása és a bizalmi légkör rendkívül fontos alapelvek. A gyermekek figyelmének fenntartásához „titokkönyvecskéket” alkalmazott, melyekben mindenkinek személyre szabott dallamokat szerkesztett. A zeneválasztásban, melynek hangzásvilága élményszerű, a népművészetből, a magas-művészetből és a mindennapok hangzó világából is merít.²³⁴

Pedagógiája alapvetése, hogy tanításának szerves részévé tette azt, amit a gyerekektől tanult. Minden egyes diákjához érzelmileg nagyon mélyen kötődött. Ezzel olyan légkört teremtett, melyben az örökös tudáskeresés elvárása nélkül élhették meg a gyerekek önmaguk szabadságát történetben, táncban, rajzban, szabad mozgás-kompozícióban. Pedagógiájában, nemcsak a zenét hozta közelebb a hallgatókhoz, hanem az egész világot akarta behozni az iskolába.²³⁵

Kodály koncepciójának két alapvető fontosságú elemét emeli ki pályája elején, ezek az adott zenei anyag művészi és tudományos értékének fontossága és a gyermekek teljes figyelmének nélkülözhetetlensége. A kodályi elveket sajátos

²³¹ „Nekem az olyan volt, mint egy darabka szabadság” Kerekasztal-beszélgetés Kokas Klára Megfésültem a felhőket című könyvének megjelenése alkalmából a zenepedagógus életművéről és tanításáról (http://epa.oszk.hu/00000/00035/00155/pdf/EPA00035_upsz_2012_11-12_235-245.pdf, utolsó megtekintés: 2014. november 21.)

²³² Dr. Deszpot Gabriella: Zenei átváltozás. Kokas Klára komplex művészeti programja, mint pedagógia és terápia (<http://www.parlando.hu/2009-6-02-03-Kokas-Klara-1.htm>, utolsó megtekintés: 2014. december 13.)

²³³ I.h.

²³⁴ Dr. Deszpot Gabriella: Zenei átváltozás. (Lásd a 232. lábjegyzetet)

²³⁵ „Nekem az olyan volt, mint egy darabka szabadság” (Lásd a 231. lábjegyzetet)

Sáry Bánk: Sáry László Kreatív zenei gyakorlatai John Cage műveinek tükrében 76 személyiségközpontú megközelítéssel ötvözte és vitte át a magyar és nemzetközi gyakorlatba. Felismerte, hogy a koncentrált figyelem, a zenei átélés, vagyis a befogadás az alkotó cselekvés és tevékenység által érhető el.

Összefoglalásképpen a Kokas-pedagógia alapelvei: gondosan válogatott zenei anyag, teljes figyelemmel fordulni a gyermek, a másik ember felé, az egyén, a személyiség fontossága, mely az előítélet-mentes elfogadáson, a szereteten alapul.²³⁶

Módszerének bázisa, Kokas Klára személyisége volt.²³⁷

Hadd álljon itt egy idézet Nádas Péter írótól, melyet Kokas Kláráról írt:²³⁸

Kokas Klára a szó legősbibbi értelmében tanító. Varázsló, askéta, szent, aki nem pusztán tudását adja át, hanem önmagát, teljes, kiművelt személyiségét. A gyerekek, akiket megtanít a mozdulat szabadságára és a zene szeretetére, valószínűleg ezt a titkot lesik el tőle. Miként juthat el egy önmagába zárt ember a másik önmagába zárt emberig. Miként művelik egymást. Miként szólaltatja meg a művészet a testünket és lelkünket. A szabadság mély, felelősségteljes tudása áramlik át az írásain.

Apagy Mária és Lantos Ferenc az ember és világ kapcsolatának összefüggéseit vizsgálja komplex művészeti pedagógiájában.²³⁹

Kísérletüket 1968 őszén kezdték el zeneiskolai zongoraórák keretében.²⁴⁰ Kezdetben közös szerkezeti alapok keresése volt a cél különböző művészeti, vagy akár nem csak művészeti ágak között. Ezt először a zene és a vizuális területtel kezdték el, melyhez Lantos Ferenc adta az elméleti segítséget. A munka során olyan probléma-rendszert állítottak össze, mely mindegyik területnek sajátja, így az azonos probléma keresése biztosította az együtthaladást több terület között.²⁴¹

Olyan szerkesztési elveket, azaz általános rendező elveket találtak, amelyek a természeti és a vele egységben lévő világ egészére egyformán jellemzők: arányok, – szimmetriák, asszimmetriák – párhuzam, ritmus, ellentétek, karakterek, variációs problémák.²⁴²

²³⁶ Művészetterápiás kongresszuson voltunk 1. Előadás a Bartók teremben, Kongresszusi Központ, 2011. augusztus 30.

(http://www.kokas.hu/system/files/server.html?file=/Beszamolo_Deszpota.pdf&type=related, utolsó megtekintés, 2014. december 4.)

²³⁷ Dr. Deszpota Gabriella: Zenei átváltozás. (Lásd a 232. lábjegyzetet)

²³⁸ <http://www.kokas.hu> (utolsó megtekintés: 2014. december 3.)

²³⁹ Serhók-Sulyok Gizella: „Kísérletező – alkotó munka az ország zeneiskoláiban. Látogatás a Komlói Állami Zeneiskolában.” *Parlando* XXII/1 (1980. január): 1-4. 1. oldal.

²⁴⁰ Apagy Mária: „Szerkesztés és rögtönzés. Beszámoló a komlói Művészeti Műhely komplex kísérletéről. (1. rész)” *Parlando* XXII/1 (1980. január): 4-8. 4. oldal.

²⁴¹ I.m 5. oldal.

²⁴² I.m 7. oldal.

Egy-egy terület egyre kisebb összetevőit keresve a terület elemeihez jutottak. Ezek, mint az építőkockák, melyek minden kor művészetében megtalálhatók, de az adott korra jellemző stílusjegyek között konkretizálódnak. Például zenében és képzőművészetben a legkisebb elemnek a hangot, illetve a pontot tekintették, melyeknek meghatározott kapcsolódásai révén dallam és hangcsoport, illetve vonal és folt, mely kellő sűrítettségi fokon zenei, illetve képzőművészeti alkotásként jelenik meg.²⁴³

Munkájukban az elemzésnek és az építésnek egyaránt fontos szerepet tulajdonítanak.²⁴⁴ Építés alatt azt értik, hogy a gyerek a megtanult művet ismerje annyira, hogy alkotó elemeit ő maga is tudja használni, legyen képes azokkal önállóan is építkezni.²⁴⁵ Nagy hangsúlyt fektetnek a rögtönzésre és a variációra is. a rögtönzési feladatokat például így adják meg, melyeket a gyerekek nagyon hamar megértenek: szabad hangmagasság-variáció egy hanggal, szabad ritmus-variáció szekundokkal, variáció tercekkel, variáció pentatonnal stb.²⁴⁶ A kapcsolatok és analógiák keresése és ezzel együtt a megismert elvek szerint zenei, vizuális, fogalmi, vagy mozgásbeli gyakorlatok, műveletek létrehozása is fontos része a programnak. A zeneművekhez készített rajzok esetében a kapcsolatok kialakításánál három fázist különböztettek meg: tematikus illusztráció, szerkezeti illusztráció és szerkezeti analógia.²⁴⁷

Összegzőképpen elmondhatjuk, hogy gyakorlatilag minden haladó gondolkodó pedagógiájának nagyon fontos eleme az aktivitáson keresztül, élményszerűen bevonni a résztvevőket a zenei folyamatba. Kokas Klára, illetve Apagyai Mária – Lantos Ferenc komplex pedagógiájával összehasonlítva, melyben többféle művészeti ágat kapcsolnak össze, Dalcroze módszerét kivéve, melyben a mozgásnak nagy szerep jut, a többi módszer a zene területére koncentrál.

A lehető legkorábban, kisgyermekkorban elkezdett oktatás fontosságát a legtöbb pedagógia hangsúlyozza. Sárynál, bár ő is említi a kicsikkel való találkozása látható eredményességét, mivel módszerét nem egy teljes zenetanítási rendszerként

²⁴³ I.m 8. oldal.

²⁴⁴ Apagyai Mária: „Szerkesztés és rögtönzés. (2. rész)” *Parlando* XXII/3 (1980. március): 16-20. 16. oldal.

²⁴⁵ Apagyai Mária: „Szerkesztés és rögtönzés. (3. rész)” *Parlando* XXII/4 (1980. április): 18-23. 18. oldal.

²⁴⁶ Apagyai Mária: „Szerkesztés és rögtönzés. (4. rész)” *Parlando* XXII/5 (1980. május): 14-21. 14. oldal.

²⁴⁷ Apagyai Mária: „Szerkesztés és rögtönzés. (6. rész)” *Parlando* XXII/9 (1980. szeptember): 16-19. 16. oldal.

10.18132/LFZE.2016.14

Sáry Bárok: Sáry László Kreatív zenei gyakorlatai John Cage műveinek tükrében 78
kidolgozva, a kezdetektől való kizárólagos alkalmazásra szánja, ez más módon
jelenik meg.

3. XX. és XXI. századi kreatív tanítási módszerek ismertetése, különbözőségük, hasonlóságuk, kapcsolatuk egymással, illetve Sáros László módszerével - 3.1. Tantárgyként, kurzusként a gyakorlatban

Sáros László 1990-től a Színház- és Filmművészeti Egyetemen tanította a Kreatív zenei gyakorlatokat. 1994 és 1998 között részt vett a Lord Yehudi Menuhin által kezdeményezett MUS-E programban. 2000-től évente több alkalommal tartott különböző szintű, 30 órás akkreditált tanfolyamokat a pilisborosjenői Pedagógiai Továbbképzési Módszertani és Információs Központ szervezésében pedagógusoknak, óvónőknek, zenetanároknak. A következőkben az ezekben a programokban tapasztaltakról szeretnék összefoglalást adni.

MUS-E program²⁴⁸

Sáros László a budapesti Erkel Ferenc ált. iskola I. és IV. osztályos, hátrányos helyzetű tanulóival 1994 - 98 között foglalkozott a Yehudi Menuhin által kezdeményezett programban. A Menuhin által meghirdetett téma szerint a „zene mint az egyensúly és tolerancia forrása” találkozott Sáros hasonló művészetfelfogásával. Ez volt az egyik lényeges szempont, ami miatt elfogadta a Zenei Tanács felkérését erre a kísérleti periódusra. Ugyanakkor a másik indíték, a gyakorlati, talán még nagyobb jelentőséggel bírt. A 90-es évek elejére már szinte készen állt egy Sáros által kidolgozott új zenei-módszertani könyv, Kreatív zenei gyakorlatok címmel. Ez a módszer eredményesen használható az iskolai oktatás és a zenetanulás különböző szintjein. Ezt a módszert alkalmazta – mint a program végén kiderült nem kevés sikerrel – tanítása során. A gyermekek mozgásigénye 7-9 éves korban talán a legnagyobb, ezért elsősorban kezük, lábuk által létrehozott hangokat használtak; taps, lábdobogás, térdre ütés, stb., majd apróbb, könnyen kezelhető ütőhangszerekkel ismerkedtek meg; fadarabok, fémcsergők, csörgők, sípok, stb. Az ilyen módon megszólaló hangokat, ritmusokat minden esetben valamilyen megszervezett rend szerint, kötött formában gyakorolták és adták elő. Játékos módon tanulták meg a különböző ritmusfajtákat és az egyszerűbb formai játékok zenei

²⁴⁸ A MUS-E (Musique-Europe) multikulturális mintaprogram koncepciója a neves hegedűművész és humanista gondolkodó, Lord Yehudi Menuhin nevéhez fűződik. A kezdeményezés 1993-ban indult útjára az Európai Unió égisze alatt, „A világ kulturális fejlődésének évtizede” UNESCO projekthez kapcsolódva. A program célja az elfogadásra, az önképviseletre, együttélésre, együttműködésre nevelés a művészetek segítségével. (<http://mus-e.hu/a-program>, utolsó megtekintés: 2014. november 14.)

Sáry Bánk: Sáry László Kreatív zenei gyakorlatai John Cage műveinek tükrében 80 jelentőségét.

Ez volt az első alkalom, hogy Sáry elemi fokon is kipróbálhatta az akkor már több szinten, sikerrel használt módszerét. Mindannyiuk számára nagy élményt jelentett a negyedik év végén rendezett zárókoncert, ahol a tanulók olyan gyakorlatokat mutattak be, amelyek zeneiskolai tanulóknak is dicsőségére válhattak volna. A tanulók teljesítményében, a módszer gyakorlatainak tanulása és előadása során, a zenei készségek mellett fejlődött a koncentrációs képesség, a pontosságra való törekvés, az egymásra figyelés; továbbá gazdagodott a fantázia, élénkült a kreativitás, erősödött a csoport tudat, módosult a döntésképeség, változott a személyiség.

Sáry – az általa ismert iskolai oktatásban – Yehudi Menuhin programját érezte a legértelmesebb és legeredményesebb tanítási formának, ahol az ének, a hangszeres zene, a táncművészet és képzőművészet egyforma súllyal és heti rendszerességgel szerepel a tantervben. Tanítása során rájött arra, hogy elsősorban a pedagógusokat kell az általa kidolgozott módszer gyakorlati alkalmazására megtanítani, akik azután az ott megszerzett tudást továbbadják az újabb és újabb generációknak.

Egy évvel a program befejezése után 1999-ben megjelent módszertani könyve: Kreatív zenei gyakorlatok címmel a pécsi Jelenkor Kiadó gondozásában. 2000-ben angol, majd 2006-ban német nyelven is megjelent a könyv.²⁴⁹

Fontosnak tartom egy hosszabb idézet bemutatását Sáry László beszámolójából, mely jól példázza a program sikerét a negyedik év végén:²⁵⁰

Őszintén jelenthetem, hogy a legeredményesebb év az idei év volt számomra, és azt hiszem az osztály számára is.

Hogy a végéről kezdjem, az évvégi (június 5-i) záróünnepély, - de nyugodtan nevezhetném előadásnak, sőt az én módszerem gyakorlatának kitűnő megvalósítása miatt akár kis koncertnek is - valóban koronája volt a négy éves munkának.

Módszerem alapja - azért is vállaltam e tanítást - egyrészt a türelemre, azaz az egymás elviselésére, sőt az egymás iránti figyelemre is tanít a hangokon és ritmusokon keresztül, másrészt - ami az előzővel szorosan összefügg - a csendre nevelés, a csend megtapasztalása (ami egyre nehezebb a mi világunkban) belső és külső hangjainkra való odafigyelés és annak pontos közvetítése és megértése.

²⁴⁹ Sáry László saját beszámolója alapján, amit a MUS-E programban 1994-1998 között megvalósult kreatív zenei tanításról írt. Sáry László kézírata.

²⁵⁰ I.h.

A tanulók azt hiszem ebben az évben értették meg igazán - amit kezdetektől fogva faladatnak tűztem ki, hogy a csend - zenei nyelven szólva - a szünet ugyanúgy hozzátartozik a hanghoz, mint a csend - köznapi nyelvre lefordítva a nyugalom kell, hogy hozzátartozzon a mi saját életünkhöz.

A CSEND - HANG vagy a SZÍVDOBOGÁSZENE gyönyörűen példázták a fent elmondottakat. A SZÁMZENE sodró ritmusa és lendülete, vagy a közjátékban oda-vissza mozgó TIKFAZENE mindenki számára világossá tette, hogy a tanulók az egymás iránti figyelem és fegyelem nehéz és sokszor kudarcokkal teli leckéiből is jól vizsgáztak.

Ezen az ünnepélyes előadáson véleményem szerint a tanulók többet voltak képesek bizonyítani és adni, mint amit elvártam tőlük. Kár, hogy ezek a gyerekek ezzel az évvel befejezték ezeket a stúdiumokat, de azt hiszem, ez az élmény egy életre megmaradt bennük és mindig emlékezni fognak a Lord Yehudi Menuhin által meghirdetett jelszóra:

A zene az egyensúly és türelem forrása.

A Kreatív zenei gyakorlatok a pilisborosjenői Pedagógiai Továbbképzési Módszertani és Információs Központ által szervezett tanfolyamon.

Sáry László 2000 október 29-30. között három napos akkreditált tanfolyamot tartott pedagógusoknak, óvónőknek, zenetanároknak a pilisborosjenői Pedagógiai Továbbképzési Módszertani és Információs Központban. A tanfolyamot 12 hallgató végezte el sikeresen, amelyről Tanfolyami tanúsítványt kaptak.

A tanfolyam alapját Sáry László Kreatív zenei gyakorlatok c. könyvének anyaga képezte.

A könyvben található gyakorlatok zenei társasjátékok, szövegzenék és előadási darabok az új zenei gondolkodásmód alapvető kérdéseivel foglalkoznak. Segítséget nyújtanak a memória és rögtönzési készség kifejlesztéséhez, a figyelem összpontosításához, és a társas zenélés gyakorlásához. A könyvben található anyagok különböző szóbeli utasításokat tartalmaznak, amelyeket zenét nem tanult, vagy a zenélés bármely fokán lévő egyének át tudnak fordítani a zene nyelvére.

A továbbképzés célja: zeneileg olyan elemeket felhasználni, amelyek könnyen felfoghatók, nyitottak, de ugyanakkor pontosan körülhatárolt formaviláguk van és zenei iskolázottság nélkül is követhető zenei anyagból épülnek fel. A gyakorlatokban rejlő konstruktivitást igyekszik mindig más-más ötletekkel kibontani.

Ez a képzés az általános és középiskolában tanító pedagógusokat, illetve gyógypedagógusokat segíti a zenei és művészeti nevelésben, az ember és művészet

Sáry Bárok: Sáry László Kreatív zenei gyakorlatai John Cage műveinek tükrében 82 kapcsolatára. A módszer, az induló 30 órás alapprogramnál nem kíván különös zenei előképzettséget. A közoktatás egyéb területén dolgozó pedagógusok számára is használható. A módszer előnye, hogy nincs kötve sem a hangszeren való virtuóz jártassághoz, sem magas fokú zenei képzettséghez. A gyakorlatok zenében járatlan emberekkel, gyerekekkel is eljátszhatók, de komoly zenei képzettséggel rendelkező hangszeres vagy énekes játékosnak is feladatot jelenthetnek. A gyakorlatok célja az, hogy az általános megbeszélésen túl a megoldásokra a játékos maga jöjjön rá, és próbáljon kitalálni annyi változatot, amennyit csak tud. Így az anyag feldolgozása alkotó módon az ő tapasztalatát fogja gazdagítani, és nem készen kapott sémákat és formulákat ismételi.

A továbbképzés során a hallgatók alapvető ritmuselemekből és ezek kombinációiból önálló gyakorlatokat hoztak létre. A hang főbb jellemzőinek felhasználásával, különböző dallami és harmóniai formákat alakítottak ki, továbbá könnyen kezelhető és egyszerűen elkészíthető hangkeltő eszközök, főleg ütőhangszerek használatát tanulták meg. A képzés végeztével a résztvevők képesek voltak arra, hogy a foglalkozások során tanult gyakorlatokat – mivel ezek nyitottak és további változatokat kínálnak a tanároknak – az adott csoport színvonalához alkalmazzák és kreatív fantáziával további gyakorlatokat hozzanak létre.

A színvonalas zenei nevelésnek pozitív hatása van a viselkedési normák fejlődésére, a szociális magatartásra és megkönnyíti a különböző tantárgyak elsajátítását is.

Belső harmóniát teremtő hatásuknál fogva a gyakorlatokban való aktív részvétel a kommunikáció, a fantázia, a koncentráció és kreativitás készségeinek fejlesztése mellett növeli az egymás iránti tolerancia és tisztelet érzését. A gyakorlatok tanulmányozásán és előadásán keresztül a résztvevők olyan impulzusokat kapnak, amelyek érzékennyé teszik őket más hatások, gondolkodási formák, kultúrák és a külső világ jelenségeinek befogadására.

A módszer több évtizedes gyakorlati alkalmazása bebizonyította, hogy a különböző zenei helyzetek találékony megoldásai és az egymásra figyelés gyakorlása által a résztvevők személyisége is fejlődik.

Rendkívül nagy és felszabadító hatásuk van a gyakorlatoknak. Különböző szintű csoportoknál is észrevehető, hogy a foglalkozások során végzett munka nagyban hozzájárul az önbizalom növeléséhez, és a gátlások leküzdéséhez. A könyv kínáta zenei játékok élményszerű befogadásának alapfeltétele a teljes bizalom és a játékokban való aktív részvétel. A foglalkozások során a legnagyobb hatást e két

feltétel teljes értékű megléte jelentette.²⁵¹

Sáry László Kreatív zenei gyakorlatainak és oktatásban betöltött szerepüknek legbensőbb lényege véleményem szerint abban rejlik, hogy a – legnagyobbbrészt – csoportos zenei játékok a résztvevők olyan mély emberi tulajdonságaira, adottságaira számít és van hatással, mint például a zenei – vagy nem csak zenei – érdeklődés felkeltése, a figyelem összpontosítása, a közös zenélés öröme, amik gyakorlatilag maguk a célok a zeneoktatásban és ezáltal a legfontosabbak.

²⁵¹ Sáry László saját beszámolója alapján, amit a pilisborosjenői Pedagógiai Továbbképzési Módszertani és Információs Központban, 2000 októberében tartott Kreatív zenei gyakorlatok tanfolyamról írt. Sáry László kézírata.

4. Utószó

John Cage hatása rendkívül sokrétű módon jelen van Sáry László kreatív zenei gyakorlataiban és ezzel együtt egész életművében.

Könyvében és a kottákban jelzett egyértelmű szöveges utalásokon kívül egyes művek konkrét felépítését tekintve – ahogy Cage: Előadás a semmiről című esszéjének gyakorlatilag egyik leglényegesebb pontját, az időbeli struktúráját zenébe kódolta, vagy Cage 45' for a Speaker-jét Sáry Pentagram-jába ültette át.

Ezekon kívül Cage szellemisége, szinte életútjának állomásaihoz kapcsolódva külön-külön megfigyelhető: a zajok, zörejek szeretete, ritmikai struktúrák használata – Sárynál ütőhangszerek, eszközök, tárgyak, vagy akár preparált hangszerek használatával, számokkal leírható ritmikai szerkezetekben jelenik meg. Később a csend megjelenése Cage-nél, mely ugyancsak alapvető fontossággal bír a kreatív zenei gyakorlatokban. Majd a keleti filozófiák, a Ji king, a véletlen... mindre nem egy példát találunk Sáry gyakorlatai között.

A legdöntőbb mégis inkább az újdonságnak, az állandóan változónak, a kiszámíthatatlannak, az experimentálisnak a megalkuvást nem tűrő kreatív keresése mindkét művésztől, mely számomra összeköti a két alkotót.

5. Függelék

CD lemez

1982-ban a Tatai Kórház Ideg- és Elmeógyógyászati Osztálya betegeinek közreműködésével, Sály László és dr. Németh Béla vezetésével rögzített zenei anyag.

A 14 perc hosszúságú hanfelvételen négy kompozíció szerepel;

Sály László:	1,	Hangnégyzet (1977)
	2,	Hommage à Tata (1979)
	3,	Dob és tánc (1981)
	4,	Aritmia-ritmia (1982)

John Cage:	5,	4'33"
------------	----	-------

6. Bibliográfia

Apagyi Mária: „Szerkesztés és rögtönzés. Beszámoló a komlói Művészeti Műhely komplex kísérletéről. (1-6. rész)” *Parlando* XXII/1 (1980. Január-szeptember)

Bachmann, Marie-Laure: „Jaques-Dalcroze módszere” *Parlando* XXXVI/4 (1994. április): 8-12.

Bárdos György: „A Kodály-módszer” *Parlando* XIV/12 (1972. december): 15-17.

Breuer János: „Kodály Zoltán pedagógiai útmutatásai” *Parlando* XXIV/5 (1982. május): 2-7.

Cage, John: *A csend*. Válogatott írások. Vál.: Wilhelm András. Ford.: Weber Kata. Pécs: Jelenkor, 1994.

Dalos Anna: „A partvonalon kívül. A darmstadti új zenei kurzusok magyarországi recepciójáról (1957-1967).” *Muzsika* L/1 (2007. január): 16-21.

Dr. Deszpot Gabriella: Zenei átváltozás. Kokas Klára komplex művészeti programja, mint pedagógia és terápia (<http://www.parlando.hu/2009-6-02-03-Kokas-Klara-1.htm>, utolsó megtekintés: 2014. december 13.)

—————: Művészetterápiás kongresszuson voltunk 1. Előadás a Bartók teremben, Kongresszusi Központ, 2011. augusztus 30.

(http://www.kokas.hu/system/files/server.html?file=/Beszamolo_Deszpot.pdf&type=related, utolsó megtekintés, 2014. december 4.)

Dobszay László: „A Kodály-módszer és zenei alapjai” *Parlando* XII/11 (1970. november): 15-26.

—————: „Kodály Zoltán pedagógiai eszméi és népzene kutatásunk” *Parlando* X/2 (1968. február): 3-10.

Dolinszky Miklós: Csoport és egyén a 20. század magyar művészetében, A Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia ülészaka az MTA 2009. évi, májusi közgyűlésének keretében tartott előadásának felhasználásával (<http://mta.hu/fileadmin/2009/05/dolinszky.pdf>, utolsó megtekintés: 2014. szeptember 3.)

Engelbrecht, Hans Heinrich: *A nyugat zenéje*. Budapest, Typotex, 2009.

Fodor András: „Tudósítás egy tanácskozásról. Kodály Zoltán zenepedagógiai eszméi a kilencvenes években” *Parlando* XXXIV/3 (1992. március): 8-10.

Földes Imre: „Metszet '96 I. Sáry László: Hangnégyzet/Telihold. Beszélgetés a zeneszerzővel” *Parlando* XL/4 (1998. április): 16-28.

Ittész Mihály: „Kodály és Orff, Orff és Kodály. Párhuzamok és eltérések. 1.

objektíven.” *Parlando* XXXVI/1 (1994. január): 30-32.

Malina János: „Folyamatos jelen – 40 éves az Új Zenei Stúdió”. *Muzsika* LIII/12 (2010. december).

Nyman, Michael: *Experimentális zene. Cage és utókora*. Ford.: Pintér Tibor. Budapest: Magyar Műhely Kiadó, 2005.

Pritchett, James: John Cage. In: The Grove Dictionary of American Music, 2nd Edition (<http://www.oxfordmusiconline.com>, utolsó megtekintés: 2015. január 2.)

—————: What silence taught John Cage: The story of 4'33" Essay for the catalog of the exhibition "John Cage and Experimental Art: The Anarchy of Silence" at the Museu d'Art Contemporani de Barcelona. 2009. (<http://rosewhitemusic.com/piano/writings/silence-taught-john-cage>, utolsó megtekintés: 2014. október 8.)

Serhók-Sulyok Gizella: „Kísérletező – alkotó munka az ország zeneiskoláiban. Látogatás a Komlói Állami Zeneiskolában.” *Parlando* XXII/1 (1980. január): 1-4. <http://mus-e.hu/a-program>, utolsó megtekintés: 2014. november 14.)

Somorjai Paula: „Kodály és Orff, Orff és Kodály. Párhuzamok és eltérések. 2. szubjektíven.” *Parlando* XXXVI/1 (1994. január)

Sáry László: *Kreatív zenek gyakorlatok*. Pécs: Jelenkor kiadó, 1999.

Sáry László: *Kamarazene tetszőleges együttesekre. Zenei társasjátékok, kreatív zenei gyakorlatok*. Z.14771 Budapest: Editio Musica Budapest, 2012.

Szitha Tünde: „Paródiák és metamorfózisok Sáry László műveiben.” *Muzsika* 42/1, (1999. január): 36. oldal

—————: „Experimentum és népzene az Új Zenei Stúdió műhelyében 1970-90 között – és utána.” *Magyar Zene* 48/4 (2010. november): 439-451.

Stiller, Andrew: John Cage. In: The Grove Dictionary of American Music, 2nd Edition (<http://www.oxfordmusiconline.com>, utolsó megtekintés: 2014. július 12.)

Szőnyi Erzsébet: *Zenei nevelési irányzatok a XX. században*. Budapest: Tankönyvkiadó, 1988.

—————: „Rövid összefoglaló a Kodály módszerről” *Parlando* XII/12 (1970. december): 8-20.

Varga Lajos Márton: “Csak az időjárás-jelentést nézem meg. Sáry László Erkel-díjas zeneszerző műveiről, munkájáról, napjairól.” *Népszabadság* (2011. április 2.)

Widmer, Manuela: „Orff-Schulwerk – az elemi zene- és mozgásnevelés koncepciója” *Parlando* XXXVI/4 (1994. április): 19-25.

10.18132/LFZE.2016.14

Sáry Bánk: Sáry László Kreatív zenei gyakorlatai John Cage műveinek tükrében 88
Wilheim András: John Cage: Cheap Imitation, a 2015. január 11. este 19:00-kor a
Zeneakadémia Solti termében elhangzott koncerthez írt ismertetőjéből.

————: Sáry László Csigajáték című szerzői lemezének ismertető szövege.
Hungaroton SLPX 12060 1979.

Hungaroton KR 946, 1982.

<http://www.sary.hu/sarylaszlo/magyar/eletrajz.htm> (utolsó megtekintés: 2015. január 2.)

[http://en.wikipedia.org/wiki/Muzak_\(brand\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Muzak_(brand)), (megtekintés: 2014. november 2.)

<http://www.kokas.hu> (utolsó megtekintés: 2014. december 3.)

A zeneszerzővel folytatott személyes beszélgetések. (2014. október 17. - 2014. augusztus 3.)